No. 4043.248
V.20
1914

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/latribunedesaint191420pari

4043,248
v.20
1914
Rec'd
B.P.L.

La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICALE

DE LA

Schola Cantorum

Vingtième Année — 1914

N° 1

Janvier

BUREAUX

209, rue Saint-Jacques, PARIS

Pour la Belgique :

V. SEVAERT, P. & A. BEYER, Succ^rs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

BOSTON PUBLIC LIBRARY

JANIN FRÈRES, Éditeurs, 10, rue Président-Carnot. LYON

Les Saluts Grégoriens

COLLECTIONS DE PIÈCES GRÉGORIENNES

POUR LES SALUTS

en l'honneur du T. S. Sacrement, du Sacré-Cœur,
de la T. Ste Vierge, etc.

AVEC ACCOMPAGNEMENT

par l'Abbé F. BRUN

Chaque livraison. . . . . net **2** fr.
Les livraisons marquées d'un astérisque sont de. . . . . » **3** fr.

Les Cantiques Grégoriens

Collection de Cantiques dans le style grégorien
ou adaptés des Mélodies liturgiques

Accompagnement par l'Abbé F. BRUN

Chaque livraison : net **2** fr.

L'édition sans accompagnement : Prix, l'Unité : **0** fr. **25** | Par Dizaine : **0** fr. **20**

LES NOUVEAUX CANTIQUES

Collection de Chants Français

A l'usage des Communautés, — Maisons d'éducation, — Paroisses et Patronages

Chaque cahier : net **2** fr.

L'édition sans accompagnement : Prix, l'Unité : **0** fr. **50** | Par Dizaine : **0** fr. **40**

ANTHOLOGIE

des Maîtres religieux contemporains

Collection de Messes, Motets, Pièces pour Orgue, etc.

1re série : **Musique vocale** — 2e série : **Musique d'orgue**

Œuvres de G. de Boisjolin, Daniel Fleuret, F. de La Tombelle, Giov. Tebaldini, etc.

Amédée GASTOUÉ

Traité d'Harmonisation du Chant Grégorien

SUR UN PLAN NOUVEAU

Un volume in-8° (24 cent. × 16 cent.), broché . . . . . **6** francs

VIENT DE PARAITRE

Abbé F. BRUN

Accompagnement du KYRIALE *(d'après l'Édition Vaticane)*

Envoi franco sur demande des Catalogues d'Édition

LA

Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

de la

SCHOLA CANTORUM

Fondée pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

VINGTIÈME ANNÉE

1914-1915

PARIS

269, rue Saint-Jacques, 269

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

N. B. — La lettre S., à la suite d'un article, indique que celui-ci a paru dans notre Supplément, les *Tablettes de la Schola* ; les lettres (c. r.) signifient : « compte rendu bibliographique ».

Ant. AUDA. — *Au pays d'origine de César Franck* (avec illustrations), 278.

Abbé P. BAYART. — *Le chant liturgique à Lille au moyen âge d'après les manuscrits* (fin), 11.

Octave BÉLIARD. — *Philothème ou le grand critique de province*, S., 76.

Abbé P. BELLEVUE. — *Les cantiques basques*, 141.

G. BERRUYER. — *Le Cinquième Congrès de la Société Internationale de Musique* (1er-10 *juin 1914*), 169, 217.

E. BORREL. — *Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle* (suite et fin), 16, 66, 97, 154, 205. — *Les maîtres classiques du violon*, par E. Delvedez (c. r.), 161. — *Chronique des Concerts* (saison 1913-1914), 262.

R. P. J. BORREMANS. — *A propos de l'*Alleluia, ℣. Omnes gentes, 58, 92.

M. BRENET. — *Note sur le jugement de Salomon et son auteur, M.-A. Charpentier*, 128.

R. de CASTÉRA. — *Congrès de musique sacrée à Bayonne, des 21, 22 et 23 novembre 1913*, 46.

Abbé M. COULOMBEAU. — *L'art de foi et l'art d'amour*, 165, 251.

J. D. — *Un mot à propos de saint Thomas d'Aquin et la musique sacrée*, 23.

Abbé P. DARTIGUELONGUE. — *La musique de l'Eglise depuis ses origines jusqu'à nos jours* (suite et fin), 192, 234.

R. P. dom L. DAVID. — *Sur l'intonation des introïts du type « Statuit »*, 123. — *Le chant traditionnel des Prémontrés : le Graduel*, par le R. P. Borremans (c. r.), 288.

Abbé A. FALCOU. — *La Sainte-Cécile à Saint-Louis d'Antin*, S., 61.

A. GASTOUÉ. — *Les livres de plain-chant en France, de 1583 à 1634*, 1, 29. — *Note additionnelle à l'article de Dom David sur les introïts du type « Statuit »*, 127. — *Nouvelle hymne des vêpres de N.-D. des Sept-Douleurs*, 189. — *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Eglise grecque*, par le R. P. Thibaut (c. r.), 135. — *A propos de la notation byzantine*, 199. — Bibliographie : *Cantiques français sur des mélodies orientales*, par J. Parisot, 27 ; *Musiques bretonnes*, par M. Duhamel, et *Chants populaires de Basse-Bretagne*, du même, 110 ; *Douze Sonates pour piano, de F. W. Rust*, transcrites par V. d'Indy, 166 ; *Messe brève en* si *min.*, par Th. Dubois, 136 ; *Vincent d'Indy*, par A. Sérieyx, et *Trois Interludes*, du même, 137

A. HALLAYS. — *La maison de la Schola* (suite et fin), S., 40.

*

V. D'INDY. — *Le concert Claudio Monteverdi*, S., 66.

R. P. Dom J. JEANNIN. — *De l'élision dans la lecture et le chant de la prose latine*, 253.

A. MAHOT. — *Tristesse d'Olympio*, S., 100.

J. de MERLIS. — *Ce que mon œil a vu*, S., 76.

J. PEYROT. — *Vies de saints sous forme de Cantique, et Cantiques « populaires »*, 103. — *Sur un traité de musique attribué à du Caurroy*, 287. — *Résumé de quelques communications présentées au Congrès de la Société Internationale de Musique*, 217. — Bibliographie : *Les maîtres français du clavecin*, par H. Expert et P. Brunold, 26; *Pièces pour piano de A. P. F. Boëly*, transcrites par M. Brenet, 110; *Chants de Carnaval florentin*, par P.-M. Masson, 138; *Livietta e Tracollo*, de Pergolèse, 138; *Embryons desséchés*, par Erik Satie, 139; *Prélude, Lude, Interlude et Postlude*, par Laurent Ceillier, 292. — *Ouvrages divers*, 295.

F. RAUGEL. — *Deux chefs-d'œuvre de la facture d'orgue française*, 70. — *Préface curieuse d'un Recueil de cantiques de Peter Philips* (15..-1628), 55.

LA RÉDACTION ; NOS CORRESPONDANTS. *Nouvelles musicales*, 5, 34, 62, 88, 118, 148, 182, 272. — *Nouvelles de l'Ecole*, S., 38, 58, 82, 84, 101. — *Concerts à Paris*, S., 38, 57, 72, 84, 106. — *Concerts en province et à l'étranger*, S., 39, 59, 73, 78, 87, 106. — *Petite Correspondance*, 22, 49, 76, 105, 131. — *Nouvelles publications du Bureau d'Édition*, 24, 50, 132, 201, 249. — Bibliographie : *La musique grégorienne*, par Dom A. Gatard, 27; *Publications nouvelles de chant grégorien*, 53, 108, 110, 135, 139, 162, 203 ; *Ouvrages divers, les Revues*, 27, 51-54, 77-80, 108-110, 111-112, 135, 139, 161, 202-204, 297-300, S., 44, 64. — *Echos*, S., 63, 78.

A. RIQUOIR. — *Cantiques et noëls béarnais*, 81, 113.

Romain ROLLAND. — *L' « Orfeo », (le poème d'Alessandro Striggio)*, S., 67.

Ch. SARAZIN. — *Un compositeur et musicien oublié : Chrétien Uhran* (1790-1845), 223.

Aug. SÉRIEYX. — *Congrès de musique sacrée à Bayonne, des 21, 22 et 23 novembre 1913*, 42. — *La musique polyphonique à l'Église*, 283; et S., 88. — *Le Graduel et l'antiphonaire romains*, par A. Gastoué (c. r.), 77.

R. P. J. THIBAUT. — *A propos de la notation byzantine*, 197.

Ch. Van den BORREN. — *Le chant de la Cloche, de V. d'Indy*, S., 34.

X***. — *La messe en ré, de Beethoven*, S., 46.

TABLE ANALYTIQUE

Chant grégorien et liturgique.

Abbé P. Bayart : Le chant liturgique à Lille au moyen âge d'après les manuscrits *fin*), 11.

R. P. J. Borremans: A propos de l'*Alleluia*, ℣. *Omnes gentes*, 58, 92.

J.-D. : Un mot à propos de S. Thomas d'Aquin et la musique sacrée, 23.

R. P. Dom L. David (et *A. Gastoué*) : Sur l'intonation des introïts du type « Statuit », 123. — Le chant traditionnel des Prémontrés : le Graduel, par le R. P. J. Borremans (c. r.), 288.

A. Gastoué: Les livres de plain-chant en France, de 1583 à 1634, 1, 29. — La nouvelle hymne des vêpres de N.-D. des Sept-Douleurs, 189. — Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque, par le R P. Thibaut c. r.), 135. — A propos de la notation byzantine, 199.

R. P. Dom J. Jeannin : De l'élision dans la lecture et le chant de la prose latine, 253.

La Rédaction :. La musique grégorienne, par Dom A. Gatard (c r.), 27 ; Publications nouvelles de chant grégorien, 53, 108, 110, 135, 139, 162, 203.

Aug. Sérieyx : Le Graduel et l'Antiphonaire romains, par A. Gastoué (c. r.), 77.

R. P. J. Thibaut : A propos de la notation byzantine, 197.

Chant populaire.

Abbé P. Bellevue : Les Cantiques basques, 141.

A. Gastoué ; Cantiques français sur des mélodies orientales, par J. Parisot (c. r), 27. — Musiques bretonnes, par M. Duhamel, et Chants populaires de Basse-Bretagne, par le même auteur (c. r.), 110.

J. Peyrot : Vie de saints sous forme de cantique, et Cantiques « populaires », 103.

A. Riquoir : Cantiques et noëls béarnais, 81, 113.

Musique polyphonique ; musicologie.

Ant. Auda : Au pays d'origine de César Franck (avec illustrations), 278.

E. Borrel : Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle (*suite et fin*), 16, 66, 97, 154, 205. — Les maîtres classiques du violon, par E. Deldevez (c. r.), 161.

M. Brenet : Note sur le « Jugement de Salomon » et son auteur, M.-A. Charpentier, 128.

A. Gastoué : Douze sonates pour piano de F.-W. Rust, transcrites par V. d'Indy (c. r.), 166. — Messe brève en *si* min., par Th. Dubois (c. r.), 136 ; Vincent d'Indy, par A. Sérieyx ; et Trois interludes, par le même auteur (c. r.), 137.

A. Hallays : La maison de la Schola (*suite et fin*), S., 40.

V. d'Indy : Le concert Claudio Monteverdi, S., 66.

J. Peyrot : Résumé de quelques communications présentées au Congrès de la Société Internationale de Musique, 217. — Les maîtres français

du Clavecin, par H. Expert et P. Brunold (c. r.), 26 ; Pièces pour piano de A. P. F. Boély, transcrites par M. Brenet (c. r.), 110 ; Chants de Carnaval florentin, par P.-M. Masson ; Livietta e Tracollo, de Pergolèse (c. r.), 138 ; Embryons desséchés, par Erik Satie (c. r.), 139 ; Prélude, Lude, Interlude et Postlude, par Laurent Ceillier (c. r.), 202 ; *Ouvrages divers*, 295.

F. Raugel : Deux chefs-d'œuvre de la facture d'orgue française, 70.

Romain Rolland : L'*Orfeo* (le poème d'Alessandro Striggio), S , 67.

Ch. Sarazin : Un compositeur et musicien oublié : Chrétien Uhran (1790-1845), 223.

Ch. Van den Borren : Le chant de la Cloche, de V. d'Indy, S., 34.

*** La messe en *ré* de Beethoven, S., 46.

Esthétique et méthodes.

Abbé M. Coulombeau : L'art de foi et l'art d'amour, 165, 251.

Abbé P. Dartiguelongue : La musique de l'Église depuis ses origines jusqu'à nos jours (*suite* et *fin*), 192, 234.

Abbé A. Falcou : La Sainte-Cécile à Saint-Louis d'Antin, S., 61.

J. Peyrot : Sur un traité de musique attribué à Du Caurroy, 287.

Aug. Sérieyx : La musique polyphonique à l'Église, 283 ; et S., 88.

Mouvement musical.

J. Berruyer et J. Peyrot : Le cinquième Congrès de la Société Internationale de Musique (1er-10 juin 1914), 159, 217.

E. Borrel : Chronique des Concerts (saison 1913-1914), 262.

A. Sérieyx et *R. de Castéra* : Congrès de musique sacrée à Bayonne, des 21, 22 et 23 novembre 1913, 42.

La Rédaction ; nos Correspondants : Nouvelles musicales, 5, 34, 62, 88, 118, 148, 182, 272. — Nouvelles de l'École, S., 38, 68, 82, 84, 101. — Concerts à Paris, S., 38, 57, 72, 84, 106. — Concerts en province et à l'étranger, S , 39, 59, 73, 78, 87, 106. — Petite Correspondance, 22, 49, 76, 105, 131. — Nouvelles publications du Bureau d'Édition, 24, 50, 132, 201, 249. — Bibliographie d'ouvrages divers ; les Revues, 27, 51-54, 77-80, 108-110, 111-112, 135, 139, 161, 202-204, 297-300 ; S., 44, 64.

Variétés et fantaisies.

Octave Béliard : Philothème ou le grand critique de province, S., 76.

A. Mahot : Tristesse d'Olympio, S., 100.

J. de Merlis : Ce que mon œil a vu, S., 76.

F. Raugel : Préface curieuse d'un Recueil de cantiques de Peter Philips, (15..-1628), 55.

La Rédaction : Échos, S., 63, 78.

Pièces notées.

Alleluia, ℣. *Omnes gentes*, version vaticane, 57.

Alleluia, ℣. *Omnes gentes*, version des Cisterciens, 58.

Alleluia, ℣, *Omnes gentes*, version des Prémontrés, 60.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

La

Tribune de Saint-Gervais

Vingtième Année | N° 1 | Janvier 1914

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Les livres de plain-chant en France, de 1583 à 1634. . . . . A. Gastoué.
Nouvelles musicales.
Le Chant liturgique à Lille au moyen âge, d'après les manuscrits (fin). . . . . Abbé P. Bayart.
Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle. — Les agréments (fin). . . . . E. Borrel.
Petite correspondance. — Un mot à propos de S. Thomas d'Aquin et la musique sacrée. . . . . . J. D.
Nouvelles publications du Bureau d'Édition.
Bibliographie : Les Maîtres français du Clavecin, *par H. Expert et P. Brunold.* . . . . . J. Peyrot.
Ouvrages divers ; les Revues : articles à signaler. . . . . La Rédaction.
Encartage musical : Ave, Maria, duo et chœur à 3 v. égales, *de l'*ab. Louis Boyer.

Les livres de plain-chant en France, de 1583 à 1634

Notre rédacteur M. A. Gastoué vient de faire paraître, sous le titre *Le Graduel et l'Antiphonaire romains*, un beau volume avec illustrations, chez MM. Janin frères, éditeurs à Lyon. Avec autorisation, nous détachons les pages suivantes, susceptibles d'intéresser particulièrement nos lecteurs ; elles sont extraites du chapitre sur la réforme du plain-chant, à Rome et en France, à la fin du XVIe siècle.

On a beaucoup discuté, et depuis longtemps, sur la question de savoir si ces réformes avaient eu vraiment le caractère d'un acte de l'autorité ecclésiastique ? On a cité, en leur faveur, pour commencer, des canons de certains synodes provinciaux ; puis d'autres commentateurs ont tenté de démontrer que ces canons n'avaient pas eu la portée qu'on leur attri-

buait. Le mieux, en l'espèce, est d'aller aux sources ; or, les principaux et les premiers des canons en question se réduisent à trois, et même à deux. L'un émane d'un concile de Cambrai ; les deux autres, de conciles de Reims. Les deux premiers se tinrent dès le lendemain de celui de Trente, Reims en 1564, Cambrai en 1565 ; voici comment s'en expriment les rédacteurs [1] :

« *Item quantum ad prolixiorem prolongationem cantus in ultima syllaba cujuslibet antiphonae, qui cantus vulgariter pneuma vocatur, quoniam in eo multum temporis inutiliter absumi videtur, quod de cetero pneuma fiat in ultimis antiphonis vesperarum, nocturnorum,* Magnificat *et* Benedictus. *Similiter abbrevietur cantus quantum fieri poterit, quando super unam syllabam aut dictionem plures sint notulae quam par sit. Similiter quod in cantu habeatur ratio literae seu verborum debitae pronuntiationis, et quantum fieri poterit, observentur quantitates.* »

Le décret est renouvelé, à peu près dans les mêmes termes, au synode de 1683, qui ajoute à ce dernier paragraphe : « *Lex accentuum atque syllabarum quantitates* [2]. »

C'est-à-dire : « Quant à la prolixe prolongation du chant sur la dernière syllabe de chaque antienne, prolongation vulgairement nommée *neume*, comme on voit qu'elle perd inutilement beaucoup de temps, et que, au reste, cette neume se chante encore à la fin des dernières antiennes des vêpres, des nocturnes, de *Magnificat* et de *Benedictus*, il convient de la supprimer. On abrégera le chant semblablement, autant qu'on le peut, quand, sur une syllabe ou un mot, se trouvent plus de notes qu'il ne convient. On aura soin de bien garder dans le chant la prononciation convenable des lettres et des mots, et, autant qu'on pourra le faire, que la quantité soit observée. »

En ouvrant un des antiphonaires usités à cette époque, on voit très clairement ce qu'ont voulu dire les Pères de ce concile, en parlant de l'abréviation des chants. Au cours du moyen âge, dans le but de faire paraître l'office plus solennel, on avait accoutumé d'ajouter aux antiennes, et à certains répons, des vocalises de rechange, souvent interminables, appelées « neumes ». Ces vocalises tantôt s'intercalaient sur certains mots, tantôt s'adaptaient à la dernière syllabe ; en elles-mêmes, elles n'avaient aucune signification. C'est cela que ce canon ordonne de supprimer dans les églises de la province de Reims [3].

1. Reims, 1564, *Va congregatio* ; dans Labbé, *Concilia*, t. XV, col. 68.
2. *Decr.* VII ; *id.*, col. 887.
3. Dans l'ordre monastique, on chante toujours de la même façon l'un des répons de Noël ; dans le *Liber responsorialis* (Solesmes, 1895), le ℟. *Descendit de caelis* se trouve, p. 59, au Ier nocturne, avec le chant traditionnel ; dans le *Processionale* (Solesmes, 1893, p. 27 à 29), il est répété pour la procession, avec les vocalises en question.

Ces vocalises surajoutées étaient usitées primitivement au ℟. *In medio* pour la fête de saint Jean-Baptiste : ce furent les « modernes » du commencement du IXe siècle qui l'introduisirent au *fabricae mundi* du *Descendit* (Amalaire, *De ord. Antiph.*, c. XVIII). Ajoutés aux antiennes, les neumes de ce genre, supprimés ordirement vers 1600, sont encore en usage dans divers diocèses.

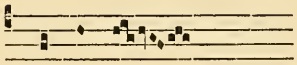
En 1565, même prescription à Cambrai qu'à Reims sur la suppression de ces « neumes » : *Tollatur illa prolixitas quae ad rem non pertinet, quâ solent in fine antiphonarum in cathedralibus ecclesiis maxime prolixius abuti* [1].

On remarquera qu'en ces deux prescriptions il ne s'agit justement que des chants de l'Antiphonaire, restés toujours à peu près ce qu'ils étaient, et nullement de ceux du Graduel. Quand il s'agit de ces derniers, on ne vise que la suppression des *séquences* et *proses*. Les partisans ou les commentateurs de l'abréviation auraient donc tort de s'autoriser de ces règlements. Quant à l'observation de la *quantité* « autant qu'on le peut », il reste à déterminer ce que l'*unique* synode de Reims a entendu par là.

La chose est facile à élucider : il suffit d'ouvrir les livres imprimés à la suite de ces conciles pour le savoir. En faisant porter notre enquête sur les livres de la province de Reims, nous remarquons que, de 1585, en exécution des décrets du synode de 1583, jusqu'en 1621, la notation y est absolument conforme aux originaux, *excepté* que les pénultièmes dactyliques sont déchargées des groupes de notes alors encore en usage, pour n'en conserver qu'une, pour laquelle on adopte ordinairement la *semibrevis* de la notation proportionnelle.

Cette observation de la « quantité » visait donc, dans l'esprit des membres du synode, la syllabe brève des pénultièmes dactyliques : mais le reste du chant restait intact. Ainsi, le grand *Libera me* des vigiles des défunts, avec ses vocalises sur *Dum veneris judicare*, et sur le mot *jubeas* de l'ancien verset *Creator* [2], n'est pas touché, dans le *Rituel* de Reims de 1585 [3], autrement que par la modification des notes de pénultièmes dactyliques.

Ce dernier mot, au lieu du *podatus* sur la seconde syllade, a la « semibrève », et le groupe est rejeté sur la syllabe précédente, le reste demeurant intact :



ju- be- as (f° 153 v°), etc.

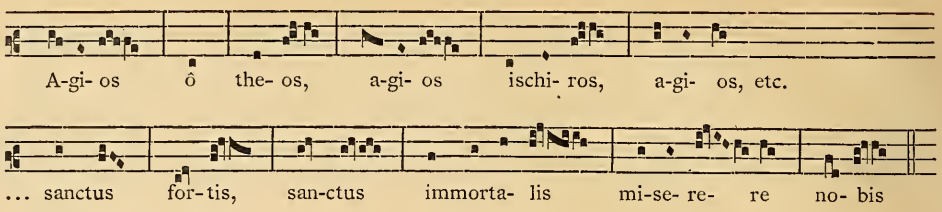
L'exemplaire de 1585 que nous avons consulté a, en supplément, l'ordre et les chants de l'Adoration de la Croix, au Vendredi Saint. A part les semi-brèves des pénultièmes dactyliques et les groupes rejetés sur l'accent tonique, c'est presque note pour note l'édition Vaticane [4].

1. Art. VI, cap. IX, *id.*, col. 159.

2. Publié avec les autres anciens versets du *Libera*, dans la petite feuille n° VII, de la *Schola Cantorum*, Paris.

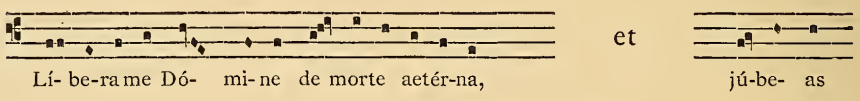
3. *Sacerdotale, vvlgo sev manvale, sev agenda... juxta decretum Concilij Prouincialis anno Domini 1583. Rhemis celebrati.* In-4°, Reims, 1585. Deux exemplaires à Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, BB. 192 et Réserve.

4. Graduel Vatican, p. 182 et 183.



On ne saurait donc rendre responsables des abréviations ultérieures les conciles de 1563 à 1585, puisque, à part le déplacement des notes des pénultièmes dactyliques (les *barbarismi* que pensait corriger Palestrina), le reste des mélodies est demeuré absolument intact, avec son groupement et les formes traditionnelles de ses notes.

Mais, en 1621, modifications. Une nouvelle édition du rituel est devenue nécessaire [1] : selon la prescription du synode de 1585, on ajoute les accents sur tous les textes, mais le chant est résolument abrégé, et, si on garde encore les formes de certains groupes anciens, les nouvelles habitudes sont franchement installées. On chante donc au même répons que précédemment (f° 153 v°) tout uniment :



Tout le reste est dans le même goût et plus abrégé encore : et, avant Reims, la nouvelle édition du *Sacerdotale* de Paris, en 1615 [2], était — la première en France — établie d'après les mêmes principes. Que s'est-il donc passé entre 1585 et 1615, qui ait motivé semblables déformations ?

(*A suivre.*) AMÉDÉE GASTOUÉ.

1. Un exemplaire à Paris, Arsenal 2740, Théologie 4°.
2. Bibl. Sainte-Geneviève, BB. 165.

Supplément à la *Tribune de Saint-Gervais* Janvier 1914

NOUVEAU RÉPERTOIRE D'ŒUVRES MODERNES
1re SÉRIE : MOTETS & MESSES À VOIX ÉGALES

A Mademoiselle YVONNE FRANC

AVE MARIA

DUO & CHŒUR À 3 VOIX ÉGALES (Voix de Femmes)

N° 13

Abbé LOUIS BOYER

Assez lentement

1a
2a

p

A - ve Ma - rí - - - - - a grá - ti - a

p

A - ve Ma - rí - -

p

ple - - - - - na gra - - - ti - a ple - na

p

- - - - - - a grá - - - ti - a ple - na

mf

Dó - mi - nus te - cum

mf

Dó - mi - nus Dó - minus te - cum

rit.

be - ne - dí - - - - - - cta tu

be - ne - dí - - - - - - cta tu

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Partition, net : 1f50 — Parties de Chœur, net : 0f20
"SCHOLA CANTORUM" 269, rue St Jacques, Paris
S. 1313 bis C.
Tous droits réservés

Nil obstat
A. VIGOUREL

Imprimatur
Parisiis, die 13 Octobris 191

mf un peu plus vite

in mu - li - é - ri-bus et be-ne - di - ctus

mf un peu plus vite

in mu - li - é - ri - bus et be - ne - di - ctus

f rit. *pp*

fru - - - - ctus ven - tris tu - i Je - sus.

f rit. *pp*

fru - - - - - ctus ven - tris tu - i Je - sus.

CHŒUR

À 3 VOIX ÉGALES

Plus mouvementé

1ª *f*

San-cta Ma - rí a ma - ter De - i

2ª *f*

San-cta Ma - rí - a ma - ter De - i

3ª *f*

San-cta Ma - rí - a ma - ter De - i

p rit.

O ra pro no - - bis pec - ca - tó - ri - bus.

p rit.

O - ra pro no - - bis pec - ca - tó - ri - bus.

p rit.

O - ra pro no - bis pec - ca tó - ri - bus.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

mf

Nunc et in ho - ra ho -

Nunc et in ho -

Nunc et in

- - - ra mor - tis nos - trae

f

- - - ra mor - tis nos - trae

f

ho - - - ra mor - tis nos - trae

f

pp très doux

A - - - - men.

pp

A - - - - men.

pp

A - - - men.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Nouvelles musicales

La réforme de l'office et les propres.

L'an dernier, à pareille date, nous avions annoncé la prochaine refonte grégorienne de divers propres diocésains. Les différentes décisions du Souverain Pontife et les décrets de la S. Congrégation des Rites sur la réforme de l'office et du calendrier ont retardé ces travaux, qui n'en deviendront que plus profitables. Le dernier propre paru est celui du diocèse de Carcassonne, où bon nombre d'antiques mélodies des manuscrits aquitains ont été remises en lumière ; celui de Saint-Dié est à l'impression. Nous apprenons de bonne source que le propre, si important, de Paris, va être très prochainement publié, avec un appendice remarquable, renfermant diverses hymnes et proses du moyen âge jusqu'au XVIIe siècle, dont plusieurs absolument inédites, et tirées des anciens livres de Notre-Dame, de la Sainte-Chapelle, de Saint-Denys, etc.

FRANCE

Le Congrès de musique religieuse de Bayonne.

Le *cinquième Congrès général*, qui avait pour objet « l'étude de la musique sacrée », s'est tenu dans cette ville, les vendredi 21, samedi 22, dimanche 23 novembre 1913, sous la présidence de S. G. Mgr Gieure, évêque de Bayonne, Lescar et Oloron.

En attendant le compte rendu détaillé qu'un de nos rédacteurs en donnera dans notre prochain numéro, pour en relater l'éclatant succès, voici quel fut le programme de ces mémorables réunions :

Première journée, vendredi 21 novembre, journée de Pau : *Schola grégorienne*. — A 8 h. 1/2, chant du *Veni Creator* pour l'ouverture du Congrès, à la cathédrale. — Messe du jour : fête de la Présentation de la Sainte Vierge. — Ordinaire de la Messe : Messe *Cum jubilo*, Graduel Vatican n° IX. Messe solennelle chantée par Mgr Diharce, protonotaire apostolique. Allocution à l'Évangile par M. Bellevue, curé-doyen de Saint-Jean-de-Luz. — Première séance, à 10 heures, à la salle des fêtes de la Féria : *La Réforme du chant grégorien et les moyens de la réaliser*, conférence par M. Maufret, directeur de la Schola grégorienne, avec auditions et exemples. — Deuxième séance, à 3 heures : *Les chants en langue populaire à l'église*; *cantiques et noëls béarnais*, conférence par M. Antoine Riquoir, avocat à la Cour d'appel de Pau, avec auditions et exemples.

Deuxième journée, samedi 22 novembre, journée de Saint-Jean-de-Luz : *Société Charles Bordes* et la Maîtrise paroissiale de Saint-Jean-de-Luz. — Séance du matin, à 9 heures, à la salle des fêtes de la Féria : Conférence par M. Bellevue, curé de Saint-Jean-de-Luz :

Le chant par les femmes : A) le chant en langue vulgaire à l'église. Le rôle des chœurs de femmes dans les offices ; le recrutement des chanteuses ; la manière de les faire travailler ; le répertoire. Exemples : *Deux Cantiques*, 1 voix, Ch. Bordes ; *Un Cantique à la Vierge*, 1 voix, abbé Brun ; *Litanies* en forme de cantique alterné, 4 voix, Ch. Bordes.

B) Motets à plusieurs voix égales : *Les quatre antiennes à la Sainte Vierge*, 2 voix Ch. Bordes ; *Sancta Maria, succurre miseris*, 2 voix, Vincent d'Indy ; *Ave Maria*, 4 voix, Palestrina ; *Magnificat*, faux-bourdon, 4 voix, Viadana.

C) Les cantiques basques. Origine ; caractères distinctifs ; un peu d'histoire ; vœux touchant le répertoire et l'exécution ; cantiques à proscrire. Exemples : *Salutatzen zaitut, Maria* ; *Iratzar hadi bekatorea ; Herioaz* a) *Gizona, non duk zuhurtzia ?* b) *Ala baita ikharagarri* ; *O Jésus kurutzera* ; *Arrosarioko misterioak* ; *O Eguberri gaua*, etc.

Première séance, samedi 22 novembre, à 3 heures, salle de la Féria : *La musique polyphonique à l'église*, conférence, avec exemples, par M. Auguste Sérieyx, professeur à la *Schola Cantorum* de Paris, avec le concours des choristes de la *Société Charles Bordes* : étude des formes polyphoniques primitives : la diaphonie, le déchant, la pièce liturgique, le motet, le choral. Citations musicales pour la conférence : Cantique, *Magnificat*, faux-bourdon, Carolus Andréas ; *Sanctus, Hosanna, Benedictus, Agnus Dei*, de la messe dite *Quarti Toni*, T. L. da Vittoria. — Période franco-flamande : *Ave Christe*, à 4 voix mixtes ; *Ave verum*, à 2 et 3 voix mixtes, Josquin de Près ; Période italo-espagnole : a) *In monte Oliveti*, b) *Tristis est anima mea*, c) *Ecce vidimus*, J.-P. da Palestrina ; *O vos omnes*, T. L. da Vittoria ; *Nos qui sumus*, à 4 voix mixtes, R. de Lassus ; Période italo-allemande : *Christus factus est pro nobis*, J. M. Asola; *Dialogo per la Pascua*, H. Schütz. École moderne : *Salve Regina*, à 2 voix égales, Charles Bordes; *O quam suavis est*, à 4 voix mixtes, Paul Jumel. — *Louez le Dieu puissant*, Choral J.-S. Bach.

Deuxième séance, à 8 heures du soir : *La musique religieuse de concert, la Cantate, l'Oratorio*. Première partie : *Cantate de Pâques* (*Christ lag in Todesbanden*), J.-S. Bach. Deuxième partie : *Rébecca* (sélection), scène biblique de César Franck. 1. Introduction et chœur : *Sous l'ombre fraîche des palmiers* ; 2. Air et chœur : *Encore un jour qui fuit !* 3. Chœur des Chameliers : *Nous marchions avant que l'aurore* ; 4. Finale : a) *Bien loin de nous tu vas partir* ; b) *Chœur général*. Solistes, chœurs et orchestre de la *Société Charles Bordes* (140 exécutants).

Troisième journée, dimanche 23 novembre, journée de Bayonne : *Schola Cantorum* de Saint-Léon et la maîtrise de la cathédrale (200 exécutants). — I. Messe solennelle à la cathédrale, à 9 h. 1/2. Messe pontificale chantée par Mgr l'Évêque de Pampelune. — Propre de l'Office (par le 1er chœur), *Introit, Alleluia, Communion* (Édition vaticane). Ordinaire de la messe, alterné à 2 chœurs : *Messe des Anges* (Édition vaticane, XVIe siècle). — A la sortie : *Christus vincit*, litanie des IX-Xe siècles.

II. Vêpres solennelles, à 2 h. 1/2, présidées par S. G. Mgr l'Évêque de Pampelune. *Deus in adjutorium* (modulations à 4 v. mixtes), T. L. da Vittoria ; psaumes en faux-bourdons palestriniens exécutés à 4 voix mixtes par le premier chœur, le second alternant en chant grégorien : *Dixit Dominus*, Carolus Andreas ; *Beatus vir*, Ignotus ; *In exitu*, Ludovicus Viadana ; *Magnificat*, Carolus Andreas.

Allocution par Mgr l'Évêque de Bayonne. — Au Salut : *Ego sum panis*, 3 voix égales, abbé Boyer ; *Ave Maria*, 2 voix égales, abbé Perruchot ; *Tantum ergo*, 3 voix mixtes, F. de La Tombelle ; *En toi, mon Dieu, mon âme se confie*, grand Chœur final, à 4 voix mixtes, César Franck.

III. Salle des fêtes de la Féria, à 8 heures du soir, conférence avec audition sur l'*Histoire de la Musique de l'Église*, depuis ses origines jusqu'à nos jours, par M. l'abbé Dartiguelongue, directeur de la Maîtrise de la cathédrale. La *Schola Cantorum* de Saint-Léon exécuta les morceaux suivants : Première partie : CHANT GRÉGORIEN : 1. Antiennes : A) *Ecce sacerdos magnus* ; *Non est inventus* ; *Veni sponsa Christi* ; B) *Laeva ejus* ; *Speciosa facta es* ; *In odorem* ; 2. Lamentations de Jérémie (IV, 1-4) : A) texte et chant damasquin ; B) chant grégorien ; 3. Acclamations carolingiennes, litanie des IXe-Xe siècles ; 4. *Laetabundus*, prose du XIIe siècle ; 5. *Kyrie* de sainte Hildegarde, abbesse du Mont Saint-Rupert, XIIe siècle ; 6. *Alleluia, Rosa vernans*, XIIe siècle ; 7. *Alleluia, Virga florens*, manuscrit de Trèves du XIIIe siècle.

Deuxième partie : MUSIQUE POLYPHONIQUE. 1. *Adoramus te, Christe*, quatuor, Palestrina ; 2. *Diffusa est*, chœur à 4 voix mixtes, Nanini ; 3. *Jesu dulcis*, chœur à 4 voix

mixtes, Vittoria ; 4. *O felix anima* (trio), G. Cassinieri ; 5. Duo de la *Cantate du 27e dimanche après la Trinité*, pour soprano, basse avec hautbois obligé, J.-S. Bach ; 6. *Dextera Domini*, chœur à 4 voix mixtes, César Franck.

La Sainte-Cécile à Paris.

La fête de l'illustre patronne des musiciens a été, comme de coutume, célébrée à Paris par plusieurs intéressantes auditions.

Saint-Germain-des-Prés. — La première en date, qui a lieu, d'ordinaire, le jeudi avoisinant la fête, a été, le 20 novembre, le service funèbre organisé par les *Catholiques des Beaux-Arts*, dans l'antique abbatiale de Saint-Germain-des-Prés, pour le repos de l'âme des artistes défunts, et spécialement des anciens professeurs et élèves de l'École Nationale des Beaux-arts et du Conservatoire. Sous la présidence de S. E. le Cardinal Amette, la « Manécanterie de la Croix de bois », et un chœur de volontaires grégoriens, ont exécuté *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus* de la messe *Aeterna Christi munera* de Palestrina, *Pie Jesu* d'Anerio, *Ubi caritas*, *Dies irae*, et *Libera* en grégorien. MM. Widor, Vierne et Barié, aux grandes orgues, devaient successivement interpréter un *Prélude* de Vierne, le *Cantabile* de Franck et une Sortie de Widor ; mais ils se sont récusés, devant le mauvais état d'entretien de ces instruments. Une nombreuse assistance, parmi laquelle, au premier rang, les membres de l'Institut, en tenue, remplissait l'église. Notre ami, l'érudit artiste bénédictin, le R. P. Dom Lucien David, a prononcé un discours remarquable sur le rôle des artistes chrétiens.

Saint-Eustache. — Le 22 novembre, jour même de la fête, c'était, l'après-midi, l'habituel concert spirituel de Saint-Eustache. Cette année, notre collaborateur F. Raugel, maître de chapelle de la paroisse, avait inscrit à son programme l'admirable *Cantate pour tous les Temps*, de J.-S. Bach, qui n'a peut-être jamais eu, à Paris, une interprétation aussi émue et aussi pénétrante. Solistes et choristes ont rendu à merveille cette magistrale inspiration, l'une des plus catholiques, au sens strict du terme, écloses dans le cœur et le cerveau du grand Cantor, le plus grandiose des musiciens chrétiens. Après le sermon du R. P. Coubé, M. Joseph Bonnet joua au grand orgue les beaux *Prélude et Fugue* en *ré* de J.-S. Bach, et la bénédiction du T.-S. Sacrement fut précédée et suivie du *Tantum ergo* de Bruckner, en « mode phrygien », si savoureux, et de l'*Alleluia* de l'*Occasional Oratorio* de Haendel.

Saint-Augustin. — Le lendemain dimanche 23, au matin, c'est à Saint-Augustin que nous conviaient les festivités céciliennes. Notre sœur l'École Niedermeyer qui, avec le concours de la maîtrise de la paroisse, dirigée par M. Vivet, avait assumé la tâche du programme, y fêtait en même temps son soixantième anniversaire. Ce fut une date pour l'École : pour la première fois, en effet, elle interprétait le chant grégorien officiel de l'Édition Vaticane, et nous sommes heureux de reconnaître qu'elle le fit avec une excellente méthode.

L'*Alleluia* (XXIVe après la Pentecôte) fut particulièrement goûté de l'assistance choisie qui emplissait l'église. On avait, comme *Credo*, pris celui de la deuxième messe de Du Mont, chanté suivant une bonne tradition, et le reste de l'Ordinaire était emprunté à la grande messe de Niedermeyer, qui renferme pas mal de conventionnel et se ressent un peu trop de son époque, mais dont l'ensemble est encore très supportable : toutefois on aurait pu, sans manquer de respect au souvenir de l'auteur, supprimer l'*Agnus*, qui nous a trop rappelé les *Huguenots* ou *Robert le Diable*.

Et puis, pourquoi, tandis que le célébrant et les élèves de l'École prononçaient le latin d'une manière *parfaite*, pourquoi la maîtrise le chantait-elle « à la française », hélas ? ! Il était grotesque d'entendre, à un *Dom'ns vobisc'm* des plus romains, les gros chantres seuls répondre en accentuant : *Et coooom spiritû tuôôô*.

Saint-Louis-d'Antin. — La « *Schola* » de Saint-Louis-d'Antin n'a pas manqué de célébrer la fête de Sainte-Cécile d'une manière enthousiaste et digne de la grande

sainte que les musiciens d'église s'honorent d'avoir pour patronne. Voici le programme splendide exécuté par elle à cette occasion :

Avant les vêpres, *Prélude et fugue* en *sol* majeur, de J.-S. Bach, exécutés par M. J. Boulnois. A vêpres, *Psaumes* en faux-bourdons, du distingué et ardent maître de chapelle, M. M. de Ranse ; puis l'hymne *Lucis Creator*, en grégorien ; les strophes paires alternées par le grand orgue étaient de Frescobaldi. *Magnificat* du 1er ton, de C. Andréas. Après les vêpres et le *Salve Regina*, en grégorien, *Deum aurora nocti finem daret*, d'abord chanté en antienne grégorienne, puis en motet composé sur elle par Palestrina. Après l'allocution, l'orgue fit entendre le choral de Bach, *Super flumina Babylonis*. Au salut, se déroulèrent l'*O quam gloriosum*, de Vittoria, l'*Ave Maria*, de Josquin Deprés, l'*Oremus pro Pontifice*, de Dom Pothier et le *Tantum ergo*, sur le thème liturgique, de Palestrina. Enfin, après la bénédiction et le grand chœur de J.-S. Bach, extrait de la *Cantate* pour la fête de Saint-Jean-Baptiste, la foule nombreuse et recueillie qui avait assisté à cette impressionnante cérémonie se retira aux derniers accords du *Final de la 4e symphonie* pour orgue de Widor. Ajoutons que ce n'est là que la première des huit auditions solennelles que doit donner dans cette seule église, au cours de l'année liturgique 1913-1914, cette admirable phalange d'artistes et d'amateurs chrétiens.

Notre-Dame des Blancs-Manteaux.— Le dimanche 23 novembre, à l'occasion de la fête patronale, la *Caecilia* des Blancs-Manteaux a exécuté, avec le concours de M. L. Vierne, le réputé organiste du grand orgue de Notre-Dame, la *Messe solennelle*, à deux chœurs, deux orgues et orchestre de Ch.-M. Widor. Ce fut une cérémonie imposante et les 80 exécutants qu'avait réunis M. H. Van Lysbeth, le zélé maître de chapelle, méritent tous éloges pour la manière remarquable dont fut rendue par eux cette œuvre grandiose, ainsi que l'*O felix anima*, si touchant, de Carissimi et la belle *Cantate à sainte Cécile*, de F. de La Tombelle. Au grand orgue, M. Vierne a fait entendre une de ses œuvres à l'offertoire et la *Toccata*, de Widor, comme sortie, qui couronnait magistralement cette grande et artistique manifestation en l'honneur de la patronne des musiciens.

Saint-Lô. — Alors que l'on fait souvent peu pour répandre en France la musique d'orgue, il est consolant de voir les efforts de quelques pionniers, et les heureux résultats qu'ils en obtiennent. A Notre-Dame de Saint-Lô, le valeureux et sympathique organiste Pierre Levatois publie et distribue trimestriellement aux fidèles un programme contenant la liste de tous les morceaux qu'il doit exécuter au grand orgue pendant les offices. A défaut des titres, que nous ne pouvons tous citer, il nous faut mentionner au moins le nom des principaux auteurs : J.-S. Bach, Buxtehude, G. Muffat, Haendel, Mendelssohn, Boëllmann, César Franck, Saint-Saëns, Th. Dubois et le propre maître de l'organiste, M. Eugène Gigout.

ITALIE

Les semaines liturgiques à Aoste.

(Extrait du *Bollettino Ceciliano* du 15 novembre.)

Cette année, sur l'heureuse inspiration de notre pieux et zélé évêque, Mgr Tasso, les retraites ecclésiastiques ont revêtu un caractère extraordinaire, sinon unique en son genre, celui de ne traiter que de la liturgie.

A cet effet, deux savants religieux bénédictins, le R. P. Dom Besse, de l'abbaye de Ligugé (France) — résidant actuellement en Belgique — et le R. P. Dom Lambert, de l'abbaye du Mont-César, à Louvain (Belgique), avaient été priés de se charger des instructions, conférences et organisations diverses relatives à ces journées liturgiques. De plus, notre dévoué délégué régional, le R. P. Dom Grosso, avait bien voulu répondre à l'appel de S. G. Mgr Tasso, et venir apporter son précieux concours pour la partie du chant liturgique.

Le programme de ces journées mémorables se résumait ainsi : messe matinale dialoguée, célébrée par Mgr l'évêque ; ensuite messe solennelle, toujours chantée en chant grégorien ; office canonical, partie chanté, partie psalmodié, le tout intercalé d'instructions, conférences ou entretiens spirituels.

Il fallait, dit le *Duché d'Aoste* dans sa relation, à une retraite ainsi organisée une doctrine qui en révélât l'intelligence. Dom Besse s'est chargé de la donner. Son enseignement peut se résumer aux propositions suivantes ; le prêtre est le ministre de l'Église, il remplit au milieu des fidèles les fonctions ecclésiastiques. Ses principales fonctions sont la sanctification des fidèles par l'administration des sacrements et la célébration du culte que nous rendons à Dieu ; elles sont comprises dans la liturgie... L'office divin et la messe, par les textes dont ils se composent et les fêtes qu'ils ont pour objet, sont une source inépuisable de doctrine...

Comme application de ces points dogmatiques, Dom Lambert donnait avant les offices les explications propres à en faire pénétrer l'esprit. Grâce à ces commentaires anticipés, la liturgie devenait pour chacun une oraison très fructueuse... Les *Heures* ainsi chantées étaient pour tous une leçon. Ils ont appris à trouver dans la liturgie la nourriture de leurs âmes. Enfin la bonne exécution du chant liturgique a montré comment on arrive à rendre les offices intéressants.

Revenons aux différents détails matériels.

Pour le chant, qui fut exclusivement grégorien, une *Schola* avait été formée et, sous l'habile direction de Dom Grosso, elle exécutait toujours en premier chœur les différentes parties du chant ou de la psalmodie, soit de la messe, soit de l'office, et ainsi elle présentait constamment à l'assemblée un parfait modèle à suivre.

Notons surtout combien les soins du docte salésien ont tendu à faire ressortir la beauté de certains chants, les versets *alléluiatiques* de la messe par exemple, à donner aussi une règle précise pour le chant des psaumes et des leçons de matines. Des conférences pratiques furent données, et elles eurent l'heureux effet de dissiper tout doute, toute incertitude pouvant encore exister au sujet de la réforme du chant sacré.

Profitant de ces réunions ecclésiastiques, les membres de l'*Association de Sainte-Cécile* ont tenu leur assemblée annuelle, sous la présidence du délégué régional, le R. Dom Grosso. En voici un résumé, encore extrait du *Duché d'Aoste* :

« Après un bel exposé, fait par le président et le secrétaire, de ce que l'Association a fait, depuis la dernière réunion pour la restauration et le développement du chant liturgique et populaire, — notamment la rédaction définitive et la publication des *Statuts*, ainsi que la fondation d'une bibliothèque d'œuvres de musique et de chant sacré, conformes au *Motu proprio* de S. S. Pie X, — on en vint aux résolutions suivantes :

« 1° Pour mieux faire connaître et goûter le plain-chant, la musique religieuse et le chant populaire, la Société de Sainte-Cécile, outre la réunion générale annuelle d'Aoste, s'efforcera de tenir trois autres réunions annuelles dans les différentes parties du diocèse. Tous les chantres et organistes, prêtres ou laïques, pourront y prendre part.

« 2° Le chant populaire consiste *avant tout* à faire exécuter le mieux possible et par le plus grand nombre : *a*) les répons de la messe et des autres offices ; *b*) les psaumes et les hymnes ; *c*) le *Credo* et les autres parties invariables de la messe, le chant des litanies de la Sainte Vierge, etc. Les cantiques en langue vulgaire ne constituent que la partie *accessoire* du chant populaire.

« 3° Aperçu sur les *faux-bourdons*, leur usage, le soin à apporter pour qu'ils ne soient pas contraires à l'esprit de l'Église, ni aux règles d'une bonne harmonisation Et à cet effet la Société s'engage à reviser, corriger et publier les faux-bourdons, en usage dans le diocèse.

« Enfin la séance se termine sur l'indication de quelques règles pratiques pour réussir plus sûrement et assez vite à introduire le chant populaire dans les paroisses, comme, par exemple, d'habituer les enfants à chanter, à l'occasion des catéchismes,

de leur enseigner les réponses de la messe et les autres chants liturgiques les plus simples, etc.. »

Qu'il suffise maintenant de dire, comme conclusion, que ces semaines liturgiques ont été suivies avec grand intérêt et même avec enthousiasme et qu'elles seront le point de départ d'un heureux renouveau dans l'apostolat paroissial et dans la vie chrétienne.

Le chant liturgique à Lille au moyen âge
d'après les manuscrits

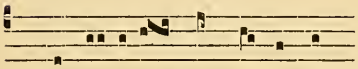
(*Fin*)

VENI VIRGO VIRGINUM. — B M. V. — S[1]. Mb[162]. Pa[163].
Rep. hymn., 21280.
Sur la mélodie de *Veni sancte Spiritus.*

VERBUM BONUM ET SUAVE. — B. M. V. — S[1]. Mb[163]. Pa[163]. Cb[111].
Rep. hymn., 21343.
Trib., VII, 168.
Var. prec., 90.

VERBUM BONUM NUNCIATUR. — S. Annae. — Cb[112].
Rep. hymn. (néant).

VICTIMAE PASCHALI. — Dni Resurr. — Pa[35]. Cb[102].
Graduel romain.



VIRGINALIS TURMA SEXUS. — S. S. Xi. M. Virg. — Pa[163] Cb[108].
Rep. hymn., 21626. — Bienh. HERMANN-JOSEPH.

VIRGINIS VENERANDAE DE NUMERO. — De una virg. mart. — Cb[111].
Rep. hymn., 34640.
Manual, 379.

VIRGO PRUDENTISSIMA. — B. M. V. — S[1]. Mb[163]. Pa[163].
Rep. hymn, 34638, 34639.

VOS ELECTI CONFES-SORES. — De conf. — Mb[160]. Pa[72.132].
Rep. hymn., 34755.

VOS O MICHAEL CAELI SATRAPA. — De SS. Angel. — Mb[139].
Rep. hymn., 22122. — NOTKER.

VOS SAL TERRAE, VOS LUX MUNDI. — SS. Phil. et Jacobi. — Mb[156]. Pa[97].
Rep. hymn., 22149.
Jusqu'ici signalée seulement dans un missel de Sens.

APPENDICES

Quelques Bréviaires.

N° 48. — Bréviaire de l'abbaye de Loos (xive-xve siècle). Ce livre se clôt par un hymnaire, dont beaucoup de pièces sont de basse époque.

N° 49. — Bréviaire *secundum usum B. V. M. Tornacensis.*

Fol. 40. Hymne : *Genovefae praeconia* | vox una promat omnium... ; fol. 486. S. Piati. (cf. ms. 50, fol. 377 ; — ms. 26. Livre des préchantres de Saint-Pierre de Lille, fol. b. 72). — Antiennes : *Clara patris...*,etc. (cf. ms. 26). — Hymne : *Pange chorus in his festis* | Piati praeconium... In Laud. Hymne : *Pange lingua triumphalem* | Piati constantiam...

Au calendrier de ce bréviaire se trouvent mentionnées des fêtes triples : Purification, saint Éleuthère, Annonciation, etc... (cf. Off. propr. Eccl. Tornac., Tournai, 1676). La triple répétition de l'antienne qui est l'origine de cette appellation se faisait aussi, à certaines fêtes, à Saint-Pierre de Lille (cf. Hautcœur, *Hist. de la collégiale*, etc., t. I, p. 120).

N° 50. — Comme le précédent, sans autre intérêt.

Adam de la Bassée.

N° 397. — *Ludus Adae de Basseia, canonici insulensis, super Anticlaudianum.*

Sur les circonstances dans lesquelles Adam de la Bassée (mort en 1286) composa ce curieux ouvrage, voir D. Carnel, *Chants liturgiques d'Adam de la Bassée*, Gand, 1858. — Voir aussi Hautcœur, *Hist. de la collégiale...*, etc., t. I, p. 65 à 67 ; — E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge* ; — Derode, *Histoire de Lille*, t. I, p. 284 ; — *Recueil de motets français du XIIe et XIIIe siècle* par Gaston Raynaud, Paris, 1884. On trouve dans Carnel la description du manuscrit, l'analyse sommaire de la partie littéraire, une appréciation assez juste de l'œuvre musicale du chanoine lillois et quelques textes accompagnés d'un fac-similé et de transcriptions en notation moderne. Malgré son mérite, ce travail, qui présente de nombreuses lacunes et quelques inexactitudes, serait à refaire. En attendant, puisqu'il s'agit ici de chant liturgique, voici l'indication des emprunts faits par Adam à cette source. Les mélodies hymniques et autres, indiquées et notées en entier dans le manuscrit, s'appliquent purement et simplement aux pièces dont j'indique le premier vers.

Fol. 17 r°. Sour : *Veni Creator :* Ave, quae de Maxentio... (o S. Katherina) ; Ave, cuius Apostolus... (o S. Agatha) ; O sacer coetus virginum...

Fol. 17 v°. Sour : *Iste confessor :* Ave, qui partem pallii scidisti... (o S. Martine) ; Ave, qui tractans mores Iob beati... (o S. Gregori) ; O Confessores Domini sacrati.

Fol. 18 r°. Sour : *Sanctorum meritis :* Ave, par angelis, martir egregie...

(o S. Vincenti) ; Ave, rex pugilum martirque fortior... (o S. Laurenti) ; O Christi martires quorum victoria...

Sor : *Virga Jesse* : Christum Dei Filium... [prosa] (o S. Petre).

Fol. 19 v°. Sour : *A solis ortu cardine* : Ave certum praesagium.. (o S. Ysaia) ; Ave, cuius vox conterit... (o S. Daniel) ; O prophetarum contio...

Fol. 20 v°. Sour : *Aeterne rex altissime* : Ave, qui carens lumine... (o S. Ysaac) ; Ave, qui hora funeris... (o S. Jacob) ; O patriarchae nobiles...

Fol. 21 r°. Sor : *Beata nobis gaudia* : Ave, cum quo angelica... (o S. Michael) ; Ave, Sarae opprobrium... (o S. Raphael) ; O virtutes angelicae.

Fol. 26 r°. Super : *Laetabundus* : Ad honorem Filii matrem gaudii salutemus.

Fol. 32 v°. Responsum de Iob, super illud *O lampas* de sancta Elisabeth. (cf. ms. 26, fol. *b*. 79).

Fol. 33 r°. Alleluia de B. V. super illud *Iustum deduxit Dominus*. Ave domina gratiae...

Fol. 33 v°. De pedissequis virtutum cantantibus sequentem sequentiam... super sequentiam q. incipit *Zima vetus*, de resurrectione Domini. Cf. Adam de Saint-Victor.

Signalons à part, fol. 22 v°, un *Agnus Dei* tropé, à deux voix : Agnus, fili virginis, primi lapsum hominis...

Toutes ces pièces sont notées en notation figurée qui semble appartenir à la fin du XIIIe siècle et pourrait être de la main d'Adam.

Peut-on les appeler, avec Carnel, des chants liturgiques ? Par leur origine et leur forme littéraire, oui ; par leur destination et leur usage, non. Cependant il est possible qu'ils aient été exécutés dans les mêmes conditions que les motets de nos jours. Mais je préfère y voir une œuvre purement lyrique et qualifier l'œuvre d'Adam de fantaisie littéraire et musicale. J'espère revenir quelque jour sur ce sujet.

Ambroise Le Camp.

N° 398. — *Pia carmina et miscellanea quaedam cum emblematibus.*

Sous les nos 398 et 399 nous sont conservées deux œuvres manuscrites d'Ambroise Le Camp, prêtre, chanoine régulier de Saint-Augustin à l'abbaye de Cysoing, ancien curé de Louvil, mort en juin 1644.

En 1639, il entreprit et acheva sans doute ses *Pia carmina*, sorte de paraphrase illustrée du *Pater*, de l'*Ave*, *maris stella*, du *De profundis*, etc.

Au fol. 78, dans une galerie des saints de l'Ordre des Chanoines réguliers, Ambroise Le Camp a peint saint Jean « confessor et cantor[1] »,

1. Fêté le 10/12 octobre.

en costume de chanoine, avec le bâton de chantre dans la main droite. L'image est accompagnée de la notice suivante : « S. Joannes, natione Anglus ex dioecesi Eboracensi, Oxonii disciplinis eruditus est, et ad monasterium S. Mariae Brigdlintoniensis profectus, canonicorum regularium habitum et institutum amplexatus est, et praecentoris et supprioris munere functus. »

Au fol. 192, commence une vie de saint Évrard, en images, avec légende au bas et vers latins au verso. Plusieurs de ces légendes sont inspirées de la prose *Militis eximii* du ms. 31, fol. 46, strophes 1, *a*, *b*; 2, *a* ; 4, *a*, textuellement ; 6, *a*, *b* [1].

Au fol. 213, *Vita S. Arnulphi*, dans le même genre :

Christi miles egregius | fit Arnulphus piissimus | Dei plebe protegendo | atque hostes persequendo | . — Ces légendes n'ont aucun rapport avec l'office rimé de Saint-Maur-des-Fossés, publié par P. Wagner, *Origine et développement du chant liturgique*, p. 301 [2].

N° 399. — *Horologium emblematicum.*

Cet ouvrage est sans date, mais à peine postérieur ou antérieur au précédent. Ambroise Le Camp décompose l'horloge en tous ses rouages, et dans une prose latine assez prolixe, entremêlée de vers latins et français, il développe les considérations bien connues sur la brièveté et le bon emploi du temps. Au fol. 143 v°, il en vient au carillon. « Expositis quinque campanulis, super quas annotantur quinque notae musicales, ponimus et cantum, qui solet in horologiis maioribus iuxta tempus resonare ; cantum autem pium quo queat divina laudari maiestas : ad quod nos invitat psalmista..., etc.. ». Suivent, pour chaque heure, des strophes d'hymnes, des antiennes, etc... Tous ces extraits de chants liturgiques sont notés, ordinairement sur portées de cinq lignes, et très négligemment :

Voici le relevé complet de ces pièces.

Fol. 143.	— *Strophe* :	Jesu, sole serenior, | et balsamo suavior...
»	—	Jesu, decus angelicum, | in aure dulce canticum...
144.	—	Jesu, rex admirabilis, | et triumphator nobilis...
»	—	O Maria, lux dierum, | ave, gemma mulierum...
145.	—	O Maria speciosa, | qua nulla surgit pulchrior...
»	—	O Maria, Christi mater, | quam elegit Deus pater...
146.	— *Antienne* :	Exsultet spiritus meus... (fer. 3. ad Vesp.).
»	—	Magnificat... (fer. 2. ad Vesp.).

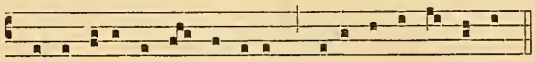
1. Cf. l'office propre de S. Évrard, office rimé qui semble remonter au xe-xie siècle. J'en possède une copie, prise sur un supplément manuscrit d'un bréviaire du xviiie siècle, dans une bibliothèque particulière.

2. Arnoul, martyrisé en 752, cf. *Acta Sanct.*, II, p. 971. Ses reliques étaient à Cysoing, cf. *Mém. Soc. Émul.*, Roubaix, 1902.

147. — *Strophe* : Tibi Christe splendor Patris...
148. — Christe, sanctorum decus angelorum...
» — Gloriam Patri melodis...
149. — Aeterna Christi munera...

» — Sanctorum meritis...
151. — Jesu Redemptor omnium...
» — Jesu corona virginum,

sur cette mélodie :



Cf. *Antiph. Vat.*, hymnes des petites heures.

Fol. 151. — Alleluia, alleluia, alleluia.
Les pièces qui suivent sont tirées de l'office de Saint-Augustin [1].
152. — *Répons* : Vulneraverat caritas...
» — *Verset* : Ascendenti... (cf. ms. 26, fol. *b*. 64)
153. — *Répons* : Cibus sum grandium... (*Resp.* Invenit se.)
» — *Verset* : Nec tu me mutabis... (ibid.)
» — — : Displicebat ei quidquid agebat... (*Resp.* Volebat enim.)
» — — : Quia non secum ferebat... (*Resp.* Tunc vero.)
154. — ? : Ut diu afflicta desideratam spem...
» — *Verset* : Quid autem sacramenti haberet... (*Resp.* Tunc vero.)
» — *Antienne* : Flebat autem uberrime...
155. — *Verset* : Propter iniquitatem corripuisti hominem... (*Resp.* Sensit igitur.)
» — *Hymne* : Caeli cives applaudite, | et vos fratres concinite.

Abbé P. Bayart.

1. Cf. *Off. prop. can. S. Aug.*, Bruxelles, 1699.

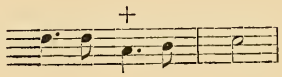
Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle

(*Suite*)

LES AGRÉMENTS (*fin*)

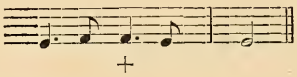
§ 3. — Tremblement subit.

Dupont : « Lorsque je descends d'une quarte, je tremble sans appuyer la cadence. » Exemple de L'Affilard :

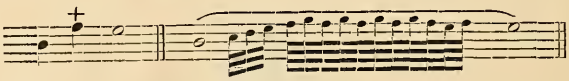


On le fait cependant à n'importe quel intervalle : Denis, Bailleux, Montéclair, qui ajoute : « Il se pratique plus souvent dans les récitatifs que dans les airs. »

On l'appelle aussi *Cadence jettée* ou qui part subitement, sans appui ou préparation : Bornet, Bordin, David, Lacassagne Durieu. « Les Martellements doivent en être vifs et brillants. » Exemple de Lacassagne :



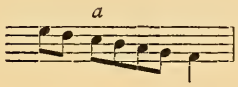
David et Lacassagne la terminent souvent par un tour de gosier (c'est notre terminaison actuelle). Exemple de Lacassagne :



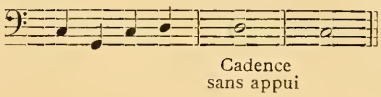
On en trouve souvent plusieurs de suite :

etc.

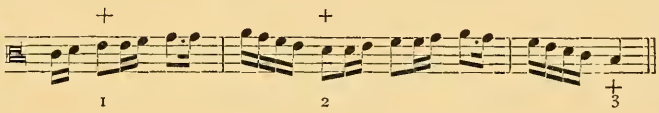
On le fait lorsque « le peu de valeur des notes empêche l'appuy, ou dans tous les mouvement légers » (Rousseau), comme en *a* :



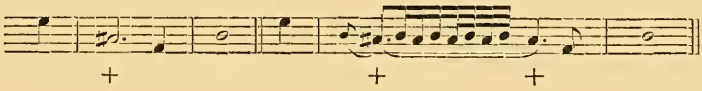
« Quand on descend sur une note longue qui demande une cadence, il faut la faire sans appuy sur la seconde partie de sa valeur, particulièrement dans l'Accompagnement » (Rousseau) :



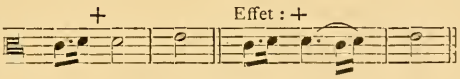
« On fredonne pendant toute la durée de la note à laquelle elle s'applique ; on ne marque presque jamais ces sortes de Cadences, mais pour peu qu'on ait des dispositions à chanter, on sent parfaitement bien quelles sont les notes qui en exigent. Par exemple 1, 2, 3 » (Choquel) :



David cite aussi la *Cadence subite* et *jettée*, à l'intervalle de la seconde, tierce, quarte, etc., en descendant. Elle se prend aussi par une simple préparation de la durée d'une double croche, d'une triple croche, et les battements doivent en être vifs et brillants :

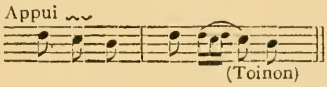


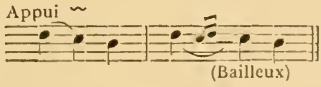
Exemple de Cadence jettée suivie d'une double cadence :



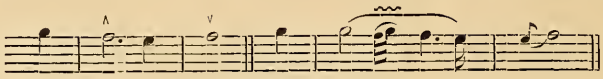
§ 4. — Tremblement feint.

« La Cadence feinte est un tremblement commencé qu'on n'achève pas ; il doit toujours être appuyé, il est fort d'usage pour diversifier les cadences appuyées. »

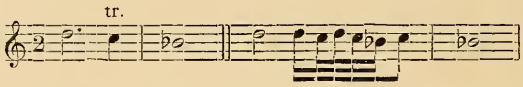




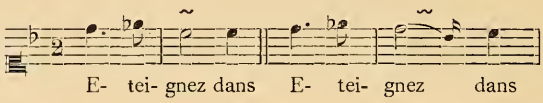
David l'appelle *Cadence coulée* ou *Simple Martellement :*



Exemple de Durieu :

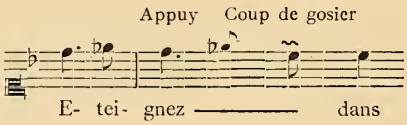


Montéclair est très explicite : « On appuye d'abord le tremblement feint comme si l'on avait dessein de former un tremblement parfait, mais au lieu de le battre longtemps, on ne donne après cet appuy et à l'extrémité de la Notte qu'un petit coup de gosier dont le battement est presque imperceptible. »

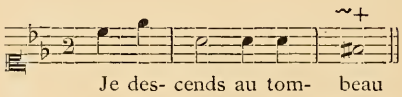


« Il se pratique quand le sens des paroles n'est pas fini, ou que le chant n'est pas encore arrivé à sa conclusion. »

« Après avoir bien appuyé le tremblement feint, la voix fait quelquefois entendre le degré immédiatement au-dessus de la note d'appuy. Ce degré est marqué cy-après par une petite notte qui doit se confondre de telle sorte avec le coup de gosier qui termine le tremblement feint que ces deux sons n'en fassent entendre qu'un seul » :

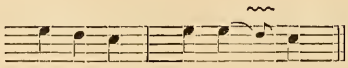


« Il arrive quelquefois qu'après avoir appuyé le tremblement feint, on tremble un peu sur la Notte où cet agrément est marqué sans cependant terminer le tremblement. C'est ce qu'on marquera par ~ + »

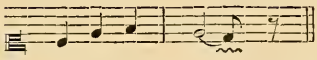


« La *Cadence brisée* ou feinte est celle dont le son supérieur ou d'appui doit emporter presque toute la valeur et le tremblement passe comme un agrément, c'est-à-dire avec une grande légèreté. » (Buterne.)

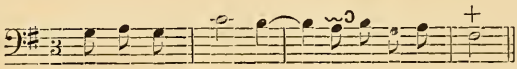
Exemple de Bordier :



« La *Cadence feinte* ou *coupée* se termine par un petit martellement subit » (Lacassagne) :



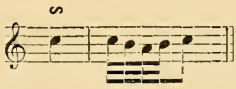
Le *Martellement* de Choquel correspond à cet agrément : « c'est une cadence fort courte qu'on fait après avoir soutenu le son d'une note ; on le marquait autrefois par V, maintenant par ∾ :



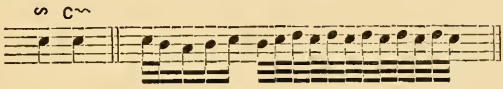
« Il faut soutenir le *si* qui précède le *la*, et comme ce *la* est une croche, il faut fredonner légèrement dessus. »

§ 5. — Double Cadence.

Exemple fourni par Chambonnières, d'Anglebert, Saint-Lambert, Corrette :

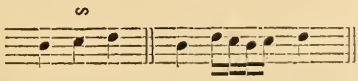


D'Anglebert la combine avec d'autres tremblements :



Bacilly (1679) n'approuve pas cette manière de faire dans la musique vocale : « Le défaut le plus fréquent, c'est lorsque après avoir soutenu la Notte de préparation, on ne se contente pas de trembler d'abord la Notte suivante, mais on la double par un coup de gosier avant que de la trembler, ce qui n'est propre qu'aux instruments, à moins que de la marquer lentement, ce qui peut se faire dans les grandes pièces seulement, où on tient la cadence aussi longue qu'on veut » (comme s'il y avait un point d'orgue).

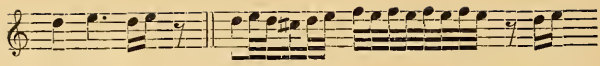
La Cadence double sans tremblement, c'est-à-dire non suivie immédiatement d'une Cadence, est interprétée ainsi par d'Anglebert [1], Toinon, Le Roux, L'Affilard, Dupuit ; elle ne se prépare pas par un appui :



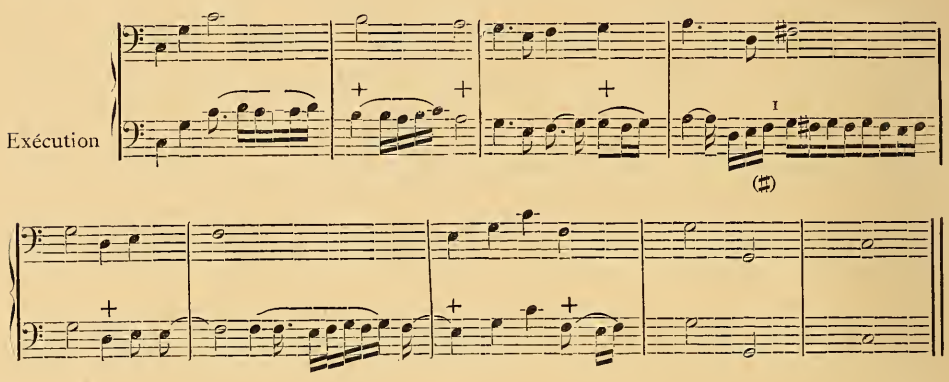
C'est notre gruppetto actuel.

Raison la juxtapose à une Cadence :

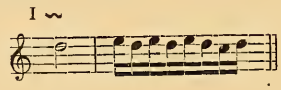
1. Il ajoute le cas suivant « sur une tierce » :



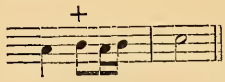
Rousseau (1687) enseigne que « la Double Cadence se fait en plusieurs manières, tant en montant qu'en descendant, comme on le voit par l'exemple suivant. Celles qui se font en descendant se font de trois manières différentes ; c'est pourquoy il est libre à celuy qui joüe de mettre en usage celle qu'il voudra, en la réglant sur la valeur de la note ».



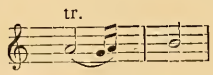
Le groupe ∾ ou se déplace, dans le courant du XVIIIe siècle, du commencement à la fin du battement. Déjà Nivers avait donné comme cadence double :



C'est le tremblement et pincé d'Anglebert : ∾. Rameau adopte cette manière de faire et graphie ainsi : ∾ .

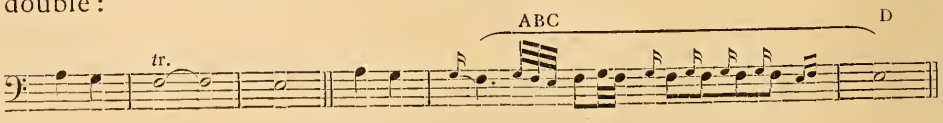
Hotteterre écrit : 

L'Affilard, dans sa description de la Double Cadence battüe (c'est-à-dire suivie d'un tremblement), concorde avec l'anonyme de 1735 :



« Elle se fait le plus souvent sur une note longue en montant par degré conjoint. »

Montéclair et Dupuit combinent les interprétations de la Cadence double :

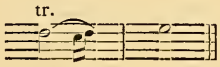


1. Cf. avec l'exemple de Lacassagne au tremblement subit.

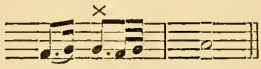
« Elle se fait par le degré supérieur A qui se mêle avec la notte tremblée B ; après quoi, la voix tombe légèrement sur un autre degré plus bas C, et remonte ensuite promptement et par un tour de gosier sur la notte du tremblement pour aller se reposer sur une notte forte D... Le tremblement double se rencontre souvent dans les airs tendres où il se trouve beaucoup de passages qui sont marqués par de petites nottes, comme on peut le voir dans les auteurs anciens. » (Montéclair.)

Blanchet donne les détails suivants : « Il faut ménager un repos sur la note sur laquelle on veut la faire : les martellements doivent être d'abord un peu lourds et pointés, et ensuite moins lourds et non pointés ; les derniers doivent être plus rapides que ceux de la cadence précipitée en ajoutant toutefois la note qui tombe de quinte sur la finale. On doit observer que cet agrément se termine ainsi dans les mouvements de bas-dessus comme dans ceux de même mouvement, de basse-taille, de haute-contre, etc. Quand la double cadence se trouve dans le cours du chant, on la finit sans tomber sur la quinte et l'on en retranche les premiers martellements lourds. »

A partir du milieu du XVIIIe siècle, la double cadence correspond à notre actuel :



Cf. Bailleux :



Elle se prépare ou se jette, suivant les circonstances. Choquel la jette toujours, c'est-à-dire ne la prépare jamais par un appui.

E. Borrel.

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Demande.

Un de nos lecteurs demande s'il trouverait à acquérir :
Vesperale des Frères Prêcheurs ;
Missae propriae en chant grégorien ; et *Cantus varii* des Frères Mineurs ;
Les tomes de la *Patrologie Latine* de Migne qui renferment la liturgie mozarabe.
Faire les offres à M. Robert Montfort, 98, rue Truffaut, Paris, XVIIe.

Un mot à propos de saint Thomas d'Aquin et la Musique sacrée

Le R. P. Dom Festugière, moine bénédictin, a publié récemment un ouvrage très remarqué : *La liturgie catholique*. Une revue[1], grave entre toutes, en a donné un compte rendu qui a paru, à plusieurs, être l'œuvre d'un novice[2] en matière de liturgie.

Nous n'avons pas, pour l'instant, à examiner ici la question. Mais il est un point sur lequel il est nécessaire d'apporter un peu de précision.

Amené par son sujet à traiter du rôle de la musique sacrée, l'auteur de l'article a cru devoir faire intervenir, malencontreusement, dans le débat, l'imposante autorité de saint Thomas ; il cite un texte de la *Somme théologique*, « IIa IIae q. : 91, art. 2 », et il conclut triomphalement : « Le maître de l'École ne considère le chant sacré que comme « un moyen *utile aux faibles* pour s'exciter à la dévotion ».

Si l'auteur avait été un peu charitable, il aurait épargné cette humiliation publique aux âmes faibles qui sont légion, hélas ! et qui sont bien assez malheureuses de leur faiblesse, sans qu'on aille encore la leur rappeler sans motif et les exposer ainsi aux railleries et à la pitié dédaigneuse des âmes fortes.

Si l'auteur avait été prévoyant surtout, il n'aurait pas manqué de pressentir les abus que pourraient faire de cette citation les malintentionnés et les incompétents. Or, ils sont légion, ceux-là aussi ! Et certains vont — nous l'avons entendu — jusqu'à tenir la musique pour *le plus bestial des arts*, bien que leur gosier... encrassé n'ait jamais pu ou su émettre un son... humain. N'y aurait pas aussi des « surhommes », rendant grâces au ciel de n'être point comme le reste des humains ? pouvant s'élever à la plus haute perfection et à la vie unitive sans le secours des moyens accommodés à l'humaine faiblesse que l'Église et S. S. Pie X, le Pape musicien, — un faible sans doute. lui aussi, — ont mis à notre disposition ?

La citation de saint Thomas est donc malencontreuse ; de plus, elle

1. *Etudes*, 20 nov. 1913.
2. *L'Univers*, 5 déc. 1913.

ne prouve pas que la musique et le chant soient le lot réservé aux faibles.

L'autorité du Docteur angélique, certes, est vénérable et imposante entre toutes, et quand on peut donner à une thèse l'appui d'une de ses paroles ou d'une de ses démonstrations, on peut s'en prévaloir à juste titre.

Mais il n'est pas infaillible, il peut donc se tromper. Et ce ne serait point parce qu'il aurait professé l'opinion de l'utilité du chant sacré pour *les seules âmes faibles*, que son affirmation devrait être tenue pour un axiome indiscutable.

D'ailleurs est-ce bien sûrement l'opinion de saint Thomas ? Il pourrait être intéressant et utile de le rechercher. Ce serait un travail trop long pour le tenter ici, mais quelques grégorianistes s'y sont appliqués. Parmi eux, on doit citer principalement M. A. Gastoué dans *la Musique d'Église*, où l'éminent plain-chantiste résume en quelques pages les idées de saint Thomas sur le devoir et l'excellence du chant liturgique.

Pour une étude plus développée, on consultera avec fruit une série d'articles parus dans la *Revue du chant grégorien* sous la signature du R. P. Berthier, t. III et IV, et les tables générales dressées pour l'étude de l'œuvre du saint Docteur [1].

De tout cela il ressort qu'en réunissant et combinant les divers passages des œuvres de saint Thomas, on pourrait « y relever toute la matière d'un traité *de cantu sacro* [2] ». Ne serait-ce donc pas que pour saint Thomas tous les hommes sont plus ou moins *infirmi*, des êtres faibles, et qu'ils ont tous plus ou moins besoin du chant sacré pour être excités à la dévotion [3] ?

J. D.

1. *Tabula aurea magistri Petri de Bergomo*, t. XXXIII.
2. *La Musique d'Église*, Gastoué, p. 24.
3. Cf. l'ouvrage récemment paru du Chan. Moissenet : *l'Enseignement du chant dans les Séminaires, étude d'après S. S. Pie X et S. Thomas d'Aquin.*

Nouvelles publications du Bureau d'Édition

I. Série pour harmonium.

Voici toute une floraison d'œuvres nouvellement parues, qui va répondre amplement aux désirs souvent exprimés de nos lecteurs et abonnés. Toutes les pièces que nous annonçons ci-dessous — et qui ne sont que le commencement d'une série qui sera activement continuée — conviennent à l'église par leur caractère recueilli; elles sont toutes destinées à l'harmonium (sauf 2 ou 3), et faciles d'exécution, ou, tout au plus, de difficulté très moyenne. Enfin presque toutes ont été soigneusement registrées.

1. G. Berruyer : *Dix pièces*, net : 4 francs.

C'est un copieux recueil de 29 pages, d'une belle tenue artistique, où circule une sève mélodique abondante. Les pièces qu'il renferme sont largement développées, comme la superbe *Prière et Choral*, à deux thèmes d'une riche contexture, ou le *Choral varié*, traité à la manière de Bach, puis en canon, puis à 3 parties très habilement combinées ; d'autres sont conçues d'une façon plus brève, tels la délicieuse *Pastorale*, ou l'*Andante religioso*, d'une inspiration touchante, ou encore la *Sortie*, d'une allure magistrale. Partout l'écriture est d'une séduisante originalité.

2. A. Alain : *Offertoire pour l'Assomption*, net : 1 fr. 25.

Bâtie sur les thèmes de l'offertoire grégorien, qui se poursuivent et se combinent sans heurt ni violence, cette pièce se termine brillamment par l'*Alleluia*, en forme fuguée, qui gagne peu à peu en largeur et en sonorité, pour se terminer par une imposante péroraison.

3. A. Gastoué : *Neuf pièces*, net : 2 fr. 50.

Toutes les pièces qui composent ce délicieux recueil sont écrites, sauf la dernière, dans les tonalités grégoriennes et le compositeur s'y montre styliste distingué non moins qu'adroit polyphoniste. La saveur pénétrante des thèmes, la variété des rythmes, la grâce imprévue des modulations et des harmonies, tout fait qu'on trouve cette œuvre exquise et d'un charme rare.

4. J. Vadon : *Six pièces pour la Messe*, net : 1 fr. 75.

En ces pièces, ou piécettes (puisque le *Postlude* n'a qu'une seule ligne, et le *Prélude*, deux seulement), on respire une fraîcheur d'inspiration, une verve spontanée, — qui ne va pas toujours sans de subtiles combinaisons harmoniques, comme dans l'*Offertoire* — un tour mélodique élégant et ferme qui donnent à tout le recueil une valeur remarquable.

5. Abbé L. Boyer : *Douze pièces de différents styles*, net : 3 francs.

C'est bien la variété du style qui plaît en ce recueil. Les pièces comme la *Pastorale* ou *Sur un vieux thème sarladais* ont un charme de savoureuse originalité ; d'autres, tels le *Madrigal* ou la *Méditation*, exhalent la douceur d'une prière ; ailleurs, c'est un *Verset* ou un *Choral varié* d'une recherche harmonique très réussie ; en toutes on aime à reconnaître que les dessins mélodiques sont tracés avec beaucoup de délicatesse et de goût.

(*A suivre.*)

BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres français du Clavecin, collection publiée sous la direction artistique d'Henry Expert. Revision et annotation de Paul Brunold. Prix : 0 fr. 75 le numéro (chez Maurice Senart et Cie).

Voici une publication qui devrait servir de modèle à toutes les rééditions de musique ancienne. Entreprise par M. Expert, dont la précise érudition est connue de tous, et par M. Brunold qui, dans de récents concerts, nous a montré qu'il connaissait parfaitement la technique du clavecin, cette collection devait être parfaite : aussi ne vois-je pas la plus légère critique à faire aux éditeurs. Les agréments, si importants à cette époque et qui, le plus souvent, ou bien font partie de la ligne mélodique, ou bien sont nécessaires pour goûter le charme de l'œuvre, les agréments sont indiqués comme l'auteur l'a fait lui-même, et la table de ces ornements se trouve à la seconde page de la couverture, en même temps que quelques notes de M. Brunold.

La collection comprend des pièces de François Dandrieu (1684-1740) [1], Louis-Claude Daquin (1694-1772) [2], et Michel Corrette (mort vers 1789) [3]. Toutes peuvent compter parmi les plus intéressantes de l'époque aussi bien que parmi les plus instructives. Comme chez Couperin, nous y saisissons sur le vif l'art descriptif de cette époque ; de plus, un certain nombre de ces pièces sont variées ou ont des doubles, ce qui permet de se rendre compte des procédés employés en France à cette époque, procédés souvent différents de ceux d'un Haendel ou d'un Muffat. Il faudrait pouvoir examiner en détail chacune des pièces de la collection. Malheureusement la place me manque d'autant plus que je n'ai encore accompli qu'une partie de ma tâche.

Sous le titre : *Amusements des Musiciens français du XVIIIe siècle*, les mêmes éditeurs ont fait paraître six morceaux de Nicolas Chédeville [4], Jacques Aubert (1678-1753) [5] et Charles Baton [6]. Ces ouvrages sont écrits pour vielle ou musette et basse continue; mais, d'après les indications des auteurs eux-mêmes, ces pièces peuvent être exécutées sur les flûtes à bec ou traversières et sur les hautbois. M. Brunold en a édité les deux portées au-dessous l'une de l'autre pour en faciliter l'étude.

La plupart de ces œuvres, presque toutes, sont très faciles d'exécution, qualité qui les rend pour le moins aussi précieuses que la modicité du prix. Enfin, il faut également louer les éditeurs d'avoir choisi, pour orner leurs couvertures, deux reproductions de gravures du XVIIIe siècle d'un goût parfait.

J. Peyrot.

1. *La Coquette, la Musette, la Mélodieuse, les Folies amusantes, la Prévenante, les Cascades, l'Affligée, l'Angouée, la Fugitive, les Zéphirs, l'Affectueuse, l'Agréable, la Sensible, les Papillons, les Chalumeaux.*

2. *L'Hirondelle, la Guitare, la Tendre Silvie, les Vents en courroux, les Bergères, les Trois Cadencés, Allemande* (2e suite), *Courante, les Enchaînements harmonieux, le Dépit généreux, la Joyeuse, l'Amusante, la Favorite,* deux menuets, *Allemande* (1re suite), deux Rigaudons (1re suite), *Musette et Tambourin* (1re suite).

3. *La Tourière, les Pantins, la Confession, Menuet de San Martini, Marche des Francs-Maçons, Menuet.*

4. *Les Amusements champêtres,* 5e suite avec la basse continue.

5. *Les Amusettes* nos 4 et 5.

6. *La Vielle amusante,* suite no 5.

J. Parisot : **Cantiques français** *sur des mélodies orientales*, à l'unisson ou, *ad libitum*, à 2, 3 ou 4 voix. Nos 37 et 38 des *Selecta opera*. Chaque numéro, 3 fr. ; les voix seules, 0 fr. 50. Biton, éditeur.

Le nom de l'auteur est favorablement connu des vieux abonnés de la *Tribune* et des amis de la première heure de la Schola. Spécialiste distingué de la musicologie orientale, le R. P. Parisot nous avait autrefois donné des essais d'adaptation française des mélodies chrétiennes d'Orient. Après quelques années d'épreuve, l'auteur se décide à les publier, et nous en sommes fort heureux.

Le répertoire des airs orientaux offre, en effet, d'intéressantes mélodies, dont certaines peuvent être facilement accessibles à la pratique occidentale. Ce choix a été très bien fait par le P. Parisot, et le sens des paroles heureusement rendu par la paraphrase française. Trois ou quatre fois seulement, les paroles françaises sont différentes du texte syrien, chaldéen, arabe (ou même israélite) de l'original.

On trouvera là bien des pièces qui seront, dans leur charme, des nouveautés, par leur forme, leur rythme, ou leur tonalité, et dont certaines sont de toute beauté, comme l'admirable « canon » de la liturgie chaldéenne, no 8, ou la délicieuse litanie syrienne à la Sainte Vierge, no 13. Et il m'a été vraiment curieux de lire et de chanter en français le *Phos hilaron* de la version melchite, que j'ai tant de fois entendu et fredonné en assistant aux offices syro-byzantins. Que ces chants de nos frères d'Orient trouvent chez nous le succès qu'ils méritent.

A. Gastoué.

Dom Augustin Gatard : **La musique grégorienne**, un vol. in-8o de 124 pages, illustré de 12 planches hors texte (*collection des Musiciens célèbres*). Broché, 2 fr. 50 ; relié, 3 fr. 50. H. Laurens, éditeur, 6 rue de Tournon, Paris, VIe.

C'est un ouvrage de vulgarisation net et concis, écrit d'une plume alerte et vive par l'érudit bénédictin de Farnborough.

Après avoir exposé le chant grégorien tel qu'on peut l'entendre exécuté maintenant dans bon nombre de chapelles et églises de France, l'auteur explique sommairement, mais avec une remarquable clarté, les caractères de la tonalité, du rythme grégorien, les principales formes des mélodies grégoriennes, l'histoire de la notation neumatique ; puis dans une succincte esquisse historique retrace les origines du chant grégorien, sa période de conservation intacte, ses mutilations à partir du XVIe siècle, sa décadence et enfin sa restauration au XIXe siècle, consacrée officiellement par le *Motu proprio* de Pie X, restauration magnifique due aux efforts admirables des Bénédictins de la Congrégation de Solesmes.

Devons-nous dire que l'auteur est un peu trop partisan des théories de Dom Mocquereau ? Cela l'a entraîné à formuler quelques observations légèrement inexactes, sur l'interprétation des « épisèmes » en particulier.

L'illustration du volume apporte une documentation précieuse, caractéristique : ce sont les curieux chapiteaux de Cluny, un groupe de chanteurs au lutrin, la leçon de musique, la reproduction de fragments d'*Exultet*, sorte de grand livre d'images qu'un officiant déroulait devant les fidèles, enfin, de nombreux spécimens d'écriture, depuis les neumes vagues, incertains, jusqu'à la notation précise sur la portée.

LES REVUES (*articles à signaler*) :

La Petite Maîtrise. — Novembre. — René Quignard : *Cantate pour la fête de Noël* ; Chaminade : *Noël, Noël* ! Curcio : *Petit Salut grégorien* ; E. Casse : *L'Épiphanie* ; Julio Valdès : *Ave, verum Corpus.* — *Noël, Noël*, ancienne prose (?) normande [transcrite en chant grégorien, nous ignorons pour quelles raisons, car ce n'est que la traduction latine d'un noël français en musique mesurée]. — Décembre. — G. Berruyer : *Deux interludes* ; Guignard : *Pièce pastorale* ; Casse : *Verset final* ; Carillion : *Prière* ; Louis Boyer : *Pastorale* ; Dagand : *Prière*.

Revue du chant grégorien, n° 1. — Dom J. Pothier : *Répons « Amo Christum » de l'office de sainte Agnès* ; Dom Gaston Lecrocq : *A propos d'une mélodie de l'*Adeste fideles [suite à une réponse de M. l'abbé E. Brune, parue dans notre numéro de juin dernier].

Revue du clergé français, n° 456 (15 novembre 1913), abbé C. Besse : excellent article sur *Le chant grégorien et la sonorité vocale*, dans lequel l'auteur s'élève avec juste raison contre l'habitude, qu'on veut considérer comme une règle, de chanter le grégorien presque à demi-voix, et avec un mouvement à peu près uniforme, habitude démentie par les textes et par le sentiment artistique.

S. I. M., n°s 9-10. — A. Macabey : *Rabelais et la musique* [article curieux qui nous laisse entrevoir que l'auteur des livres pantagruéliques, qui accordait une place d'honneur à la musique dans l'éducation générale, possédait sur cet art et les artistes de son temps beaucoup mieux que des notions].

Bollettino Ceciliano, n° 5. — G. Tebaldini : *Verdi et la musique d'église* [étude très réfléchie sur les quelques œuvres religieuses de Verdi : *Messe de Requiem, Stabat Mater, Te Deum*]. — *La Schola supérieure de musique sacrée à Rome* [installée depuis quatre ans *via del Mascherone, 55* ; avec 3 illustrations].

Musica sacro-hispana, n° 10. — J. Bas : *L'esthétique et l'expression dans le chant grégorien* [dont la perfection consiste surtout dans la perfection de la prononciation, de l'accentuation et du phrasé].

Ecos musicales (Barcelone), n° 3. — N. Otaño, S. J. : *L'orientation de la musique religieuse* [esquisse critique des abus, du goût actuel, de l'éducation musicale du peuple].

Caecilienvereinsorgan, n° 10. — P. Fidelis Böser, O. S. B : *Un orgue de l'époque classique en ruine.* [Il s'agit du bel orgue de Marienmünster, près de Vörden (Westphalie), qui compte 43 jeux et 3 claviers et fut achevé en 1738.] — Dr H. Müller : *L'association Sainte-Cécile* [rapport sur les efforts et résultats de cette association qui compte 45 années d'existence].

Gregorius-Blatt, n° 11. — Dr R. Steglich : *Sur l'auteur des* Quaestiones in musica [pour prouver que ce traité, écrit en 1099, est bien de Rudolphe de Saint-Trond, et non de Franco de Liége]. *Ernst von Werra* [article nécrologique sur cet éminent organiste, né en 1854, qui vient de s'éteindre à Beuron].

Musica sacra (Ratisbonne). — Novembre. — Paul Walker : *L'orgue géant de Breslau.* (Inauguré le 21 septembre dernier dans la *Salle du Centenaire*, cet instrument, le plus grand du monde, a 5 claviers, 187 jeux parlants, 13 transmissions, et 129 accouplements ou combinaisons. Il a été construit par la maison W. Sauer, de Francfort ; avec 7 illustrations.]

Musica divina, n°s 6, 7. — J. Mantuani : *Sur les thèmes des Messes de Jacob Handl* [intéressante suite à l'article du Dr P. Vagner paru, sur ce sujet, dans le n° 3 de cette revue]. Max Auer : *La musique d'église d'Anton Bruckner* (à suivre).

The musical Times. — Novembre. — Ernest E. Adcock : *Notes sur quelques orgues intéressantes de Magdebourg.* [L'orgue primitif de la cathédrale datait du XIVe siècle ; il compte maintenant 120 jeux et 3 claviers. L'orgue de l'église Saint-Jean, détruit en 1631, est maintenant un superbe instrument de 63 jeux et 4 claviers.]

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Vingtième Année | N° 2 | Février 1914

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Les livres de plain-chant en France, de 1583 à 1634 (fin). . A. Gastoué.
Nouvelles musicales. Congrès diocésain de musique sacrée à Bayonne, des 21, 22 et 23 novembre 1913. . . . . . A. Sérieyx. R. de Castéra.
Petite correspondance.
Nouvelles publications du Bureau d'Édition (suite).
Bibliographie.
Ouvrages divers ; les Revues : articles à signaler. . . . . La Rédaction.
Variétés : Préface curieuse d'un *Recueil de cantiques* de Peter Philips (15.. — 1628). . . . . F. Raugel.
Encartage musical: Motets monodiques pour les Saluts, *par* L. Saint-Requier.

Les livres de plain-chant en France, de 1583 à 1634

(*Fin.*)

Si les conciles provinciaux de Reims avaient, en quelque mesure, contribué à accélérer le mouvement, il est assez curieux qu'ils soient demeurés isolés.

Nous ne connaissons pas d'autre synode qui se soit occupé, à la fin du XVIe siècle, de la « quantité ». Si la maladie était générale, elle n'est cependant visible, en plus de la bulle *Ex quo in Ecclesia*, que dans les prescriptions des deux conciles rémois. Cependant, toutes les assemblées de ce genre alors célébrées donnent des instructions sur la musique et le chant : jamais elles ne font allusion à une abréviation à faire subir au grégorien, ni à une opinion grammaticale quelconque. Leurs

règlements ne parlent même pas des livres de chant. C'est tout au plus si l'on peut citer un passage du synode de 1583, à Tours, qui mentionne, en passant, les Graduels parmi les livres liturgiques à corriger selon les prescriptions de Pie V [1] ; il ne s'agit donc bien que de leurs textes, à rendre semblables à ceux du Missel qu'ils doivent accompagner de leurs mélodies.

Cependant, les synodes français du temps auraient pu s'en occuper, plus que partout ailleurs, car, dans la pratique, malgré que nos diocèses fussent en général dans l'exception des deux cents ans de prescription prévus par la bulle, ils adoptaient les livres romains. Le sentiment de la saine majorité du clergé français était encore exprimé, plus d'un siècle après, par Grandcolas :

Si au XIe siècle, le bréviaire romain mérita tant d'applaudissements, et d'être préféré à tous ceux des autres églises, il paraît avec plus de lustre, après que le pape Pie V l'eut fait revoir ; aussi peut-on dire que, depuis ce temps-là, *toutes les églises* particulières l'ont tellement adopté, que celles qui ne l'ont pas pris sous le nom de Bréviaire romain, l'ont presque tout inséré dans le leur, en l'accommodant à leur rite [2].

C'est donc que le clergé français voyait bien, dans l'œuvre tridentine, une restitution des anciens usages de l'Église ; la réformation du chant n'était pas en question : celui-ci devait suivre purement et simplement celles des textes. Aussi, tel et tel livre de chant liturgique des diocèses de nos pays, comme les *Horae* parisiennes de 1599 (voir illustration), le missel de Rouen, etc., sont-ils, pour le chant, à part quelques variantes et légères corruptions inévitables, semblables aux livres plus anciens. Là aussi, toutefois, le parti de la décadence devait l'emporter ; une mesure, conservatrice dans son esprit, devait contribuer, dans la pratique, à préparer la ruine du chant.

L'année même de la publication du *Pontifical* de Clément VIII, malgré la triste situation de nos églises [3], l'Assemblée Générale du Clergé de France s'occupa de la réimpression des livres liturgiques conformes aux prescriptions du Concile de Trente. L'Assemblée consentit un prêt de 3.000 livres à la « Société des Libraires » de Paris, « pour leur aider à imprimer des livres de chant d'église », Graduels et Antiphonaires [4], conformes aux exemplaires revisés par Rome.

1. Missalia, breviaria, *gradualia,* aliosque libros. Labbé, xv, c. 1021. Cf. les synodes d'Aix en 1585, et de Narbonne en 1609.

2. Grandcolas, *Commentaire historique sur le Bréviaire romain*, Paris, 1727, I, p. 11.

3. 35 à 40 évêchés vacants, près de 400 abbayes sans titulaires, des « prieurés et cures » obtenus du Gouvernement par « des laïques et des hérétiques », pour quoi l'Assemblée de 1595-1596, et les suivantes, durent faire plusieurs remontrances à Henri IV. (*Collection des procès-verbaux des Assemblées générales du Clergé de France*, t. I, Paris, 1767, p. 92, 93, etc.)

4. *Id.*, p. 801 ; cf. t. II, p. 829. C'est par une erreur flagrante qu'un article de la *Musique sacrée*, Toulouse, novembre 1911, p. 43, met cette Assemblée en 1696 : il faut lire 1596. Cent ans plus tard, au plus fort du jansénisme et du gallicanisme, après la publication des nouveaux bréviaires de Vienne, de Paris, de Cluny, du

Il fallut toutefois attendre plusieurs années la réalisation du projet. Dans l'Assemblée de 1605-1606, l'archevêque d'Embrun revient à la charge, pour ce qui concernait au moins l'impression des Bréviaires revisés, et un nouveau prêt de 1.000 écus est consenti aux imprimeurs [1]. A partir seulement de 1608, on voit paraître les publications de la Société des Libraires, à commencer par un Graduel [2], et cela explique que les livres de chant de Paris et de Reims, précédemment cités, aient encore été tout d'abord conformes aux anciens, tandis qu'à partir de cette date la mélodie est abrégée, et adultérée par la manie de la « quantité ». C'est donc le moment où s'introduisit officiellement en France, par une vaste mesure, la nouvelle version du chant, et l'on voit que ses reviseurs français travaillèrent exactement sur le plan fourni par le Pontifical typique [3]. On constate les mêmes versions dans les Graduels imprimés à Bordeaux [4], ou par d'autres imprimeurs parisiens [5].

Car le contrat passé entre l'Assemblée du Clergé et la Société des Libraires ne constituait pas, de droit, un monopole en faveur de celle-ci.

Lorsqu'elle eut obtenu, par la protection spéciale du cardinal de Richelieu, en 1631, un brevet du roi Louis XIII, pour « l'impression des Bréviaires réformés par notre saint Père [6] », l'Assemblée suivante du Clergé protesta, se plaignant de la mauvaise impression des livres et de leur cherté [7] : des remontrances sont portées au roi contre le privilège, et, le 14 mai 1636, on transigea avec les seuls libraires Vitray et Cramoisy, et la Société fut dissoute [8]. Toutefois, le même genre de chant continua d'être imprimé, et les livres qui le contenaient furent, vers le milieu du siècle, l'objet d'une correction d'ensemble faite par

rituel d'Alet, le clergé de France était travaillé de préoccupations plutôt opposées à la réimpression des livres romains !

1. *Id.*, t. I, p. 767, et t. II, p. 43. Ce dernier contrat est du 8 mai 1606 : il porte 1.000 « livres ».

2. [Abbé Jules Bonhomme] : préface à la réédition des livres de chant romain pour Paris, en 1874, p. III, n° 3. D'ailleurs à cette époque, le prêt fait en 1595 n'était pas encore remboursé (*Collection*, I, 801).

3. C'est donc bien à tort que plusieurs auteurs et éditeurs modernes ont cru que les livres de chant imprimés en France au XVIIe siècle l'avaient été sur le modèle de la Médicéenne. Aucune autre édition ne la reproduisit.

4. Chez Charrier, en 1622 ; Bonhomme, *l. c.*

5. Chez Thiboust, en 1632 ; *id.*

6. *Collection* sup. cit., p. 830 b. ; le brevet est du 8 octobre 1631. Ce qu'il y a d'amusant en cette affaire est que la Communauté des Libraires et Imprimeurs avait, quelques années plus tôt, « présenté requête » au Clergé pour obtenir du roi l'abolition d'un privilège analogue obtenu par l'un d'eux (*Collection, id.*, I, p. 613).

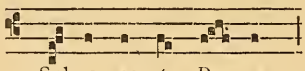
7. Voici les prix de ces livres de chant, d'après la « taxe » des libraires associés : *Antiphonale magnum*, en 2 vol., 45 livres ; *Graduale romanum magnum*, in-folio, 22 liv. 10 s. ; *Antiphonale parvum*, in-folio, 10 liv. 10 s. ; *Graduale parvum*, in-folio, 8 liv. 10 s. *Id.*, p. 832 b.

8. *Id.*, p. 834. A ce moment, au rapport de Vitray lui-même devant l'Assemblée, l'imprimerie française subissait une violente crise, et il n'y avait plus d'ateliers ouverts qu'à Paris, Lyon et Rouen, ce que confirme, en effet, le dépouillement des bibliographies et des catalogues du temps.

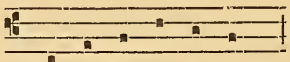
deux Franciscains, les PP. François Berthod [1] et Paschal [2], dont les éditions, publiées chez Jean de la Caille, à Paris, à partir de 1650, servirent de types aux libraires qui vinrent ensuite, à Paris même, à Lyon (pour les livres de chant romain seulement), à Grenoble, Toul, Bordeaux, Avignon, Anvers, Strasbourg, Mayence [3], etc.

Mais à côté de ces Graduels et Antiphonaires aux versions encore semi-traditionnelles, de nouvelles formes de chant liturgique s'introduisent : la nouvelle congrégation de l'Oratoire, sans doute à l'imitation de sa sœur italienne, adopte résolument, dès ses débuts, la mélodie abrégée.

Lorsque les usages en sont bien formés, le P. Bourgoing les codifie dans un *Directorium chori* [4], édité en 1634, où la grande règle suivie avait été : ne conserver autant que possible qu'une note par syllabe. Ainsi, l'intonation de l'introït des messes de la sainte Vierge, dont la mélodie commence ainsi :



était réduite à :



(*Direct. chori. Orat.*, p. 246.)

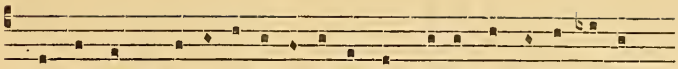
Par curiosité, reproduisons ici une partie de l'introït du Jeudi Saint, que contient le même livre, p. 235 ; les lecteurs pourront, dans le Graduel Vatican, confronter cette mélodie (?) avec l'original :

1. Le P. François Berthod, franciscain de l'Observance, avait obtenu dès 1650 l'approbation des docteurs de la Faculté de Théologie de Paris pour l'édition de trois volumes, le *Psalterium romanum*, l'*Antiphonale*, le *Graduale*, que les censeurs disent « *optime et concinne... correctos, et ad meliorem formam quam antea redactos* ». Le dernier livre de la collection fut *le Service de l'Église, mis en plain-chant, à l'usage de Rome*, les titres et rubriques en français, Paris, in-12, 1667 ; ce livre est l'ancêtre des modernes « paroissiens notés ». Les bibliographies franciscaines ne signalent pas cet auteur, qui joua cependant un rôle dans la société politique au moment de la Fronde et a laissé des *Mémoires* ; les bibliothèques de Paris contiennent plusieurs de ses œuvres religieuses et musicales ; voir *Catalogue général de la Bibliothèque nationale, Auteurs*, XII, col. 156, Paris, 1902, et Eitner, *Quellen-Lexikon*, II, p. 4.

2. Le P. Paschal est simplement mentionné par Fétis, *Biogr. des musiciens*, d'après la *Briefve instruction* qui accompagne ses livres de plain-chant. Nous n'en savons rien de plus.

3. Sur la valeur musicale et traditionnelle de ces éditions, on pourra consulter, en plus des pages précédentes, le *Mémoire* publié par la Commission rémo-cambraisienne, Paris, 1862. C'est sur ces livres que furent publiées, au cours du XIXe siècle, les éditions de chant romain de Digne, de Dijon, de Paris, de Séez, de Strasbourg, pour ne parler que de la France.

4. In-8°, Paris, Ballard, 1634. J'ai décrit en détail l'origine du chant chez les Oratoriens, et analysé cet ouvrage, dans mes *Variations sur la musique d'église*, Paris, 1913. (Cf. *Tribune de Saint-Gervais*, XII, V et VI.)



Était-il possible d'aller plus loin ? Tous les chants n'arrivaient pas à supporter un pareil traitement : dans ce cas, on en composait d'autres.

Telle cependant fut la forme de chant qui attira les applaudissements de musicologues fameux et de plain-chantistes comme le P. Mersenne, correspondant de Descartes, Chastelain, chanoine de Paris, et d'autres encore.

Amédée Gastoué.

Nouvelles musicales

PARIS

La Manécanterie des Petits Chanteurs à la croix de bois.

Voici, d'après les « Chroniques de la Manécanterie », une courte et suggestive récapitulation des offices chantés par cette vaillante maîtrise en l'année 1913, la septième de son existence.

« Nous avons, en 1913, eu 91 exécutions musicales, offices, auditions ou concerts qui se répartissent ainsi : 3 en janvier, 5 en février, 9 en mars, 5 en avril, 12 en mai, 10 en juin, 6 en juillet, 17 en août, 8 en septembre, 5 en octobre, 7 en novembre, 3 en décembre.

« Sur ces 91 exécutions, 42 ont eu lieu à Paris ou dans les environs immédiats 44 en province, 5 en Suisse.

« Parmi les offices les plus mémorables de 1913, il faut citer ceux de Melun, en février ; ceux de la Semaine Sainte à la Trinité de Paris ; la grand'messe pascale à Sainte-Clotilde, en collaboration avec l'excellente maîtrise de M. Meunier, les auditions, messes et saluts de Lausanne et Fribourg à la Pentecôte ; la belle journée, désormais annuelle, de juillet, à Troyes ; les voyages à Dieppe, Étretat, Laval et Château-Gontier en août ; la messe de mariage de notre ami Trévise, le 4 octobre, à Saint-Philippe-du-Roule ; enfin, le *Requiem* des artistes défunts à Saint-Germain-des-Prés, en novembre dernier.

« Nous n'avons pas la prétention de croire que tous ces offices furent, au point de vue musical, parfaits : on sait trop à quelles difficultés de toutes sortes nous nous heurtons, les obstacles matériels qu'il nous faut surmonter, la pénurie fréquente des voix d'hommes, les inégalités que présente un chœur d'enfants sur lequel les circonstances atmosphériques, la fatigue des longs voyages, la disposition toujours nouvelle et inconnue des lieux, l'acoustique défectueuse de bien des églises et des salles, les pertes soudaines dues à la mue des voix exercent une si profonde influence. Comment pourrait-il en être autrement ? Il y eut des offices excellents, il y en eut aussi de moins bons. Nous l'avouons avec humilité et sans fausse honte. Quelle maîtrise pourrait sincèrement ne pas confesser ses faiblesses, même quand elle n'est pas, comme la nôtre, vagabonde, et ne va pas de sanctuaire en sanctuaire, du nord au midi, de l'est à l'ouest, la besace aux épaules, par le chaud, par le froid et presque toujours en pays inexploré avec les nuits de chemin de fer et les longs trajets à pied ? »

Si l'on ajoute à toutes ces difficultés celles du recrutement et de la formation musicale des 100 à 110 garçonnets qui forment le meilleur de la Manécanterie, on peut légitimement reconnaître les efforts et l'activité persévérante des directeurs du chant et les louer grandement des résultats obtenus, ainsi que de leur modestie.

Saint-Louis-d'Antin. — La *Schola de Saint-Louis* continue régulièrement la série de ses magnifiques auditions. Voici, à l'occasion de la solennité de l'Épiphanie, le lourd et beau programme qu'elle a, sans faiblir, exécuté le dimanche 11 janvier, sous la ferme direction de son chef, M. de Ranse :

Avant les vêpres, au grand orgue, M. Boulnois faisait entendre la *fugue* en *sol majeur* de J.-L. Krebs. A vêpres : *Psaumes* en faux-bourdons des maîtres anciens ; hymne : *Crudelis Herodes*. Les strophes paires, alternées par le grand orgue, étaient de N. de Grigny ; *Magnificat* à 5 voix, d'un auteur inconnu. Tout le Propre de l'office avait été chanté d'après l'Antiphonaire vatican. Après les vêpres : *Alma Redemptoris mater*, de Palestrina, et *Laetabundus*, en grégorien ; puis deux *chorals* pour orgue, de Brahms. Enfin le Salut comportait : *O magnum mysterium*, de Vittoria ; *Quae est ista*, à 6 voix, de Palestrina ; *Laus antiqua*, en grégorien ; *Tantum ergo*, de J.-S. Bach. Après la bénédiction : *Exultate Deo*, à 5 voix, de Palestrina, et, comme sortie, le superbe *Final de la 1re symphonie* pour orgue, de L. Vierne.

Saint-Eustache. — Le dimanche 21 décembre, à 4 heures de l'après-midi, la Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de bois donnait une sélection des plus beaux Motets du XVIe siècle, la plupart en l'honneur de la Sainte Vierge : *Magnificat*, de Andréas ; *Alma*, de Palestrina ; *Ave verum Corpus*, de Josquin de Prés ; *Ave Maria*, de Palestrina ; *Tu es Petrus*, grégorien ; *Tantum ergo*, de Palestrina, et *Ubi caritas* en grégorien. Après l'office terminé, on entendit encore, exécuté avec une rare perfection : *Diffusa est*, de Nanini ; *Regina Caeli*, de Aichinger ; *Ave vera Virginitas*, de Josquin de Prés, et *Assumpta est*, de Aichinger. Cette pieuse audition artistique avait attiré une assistance nombreuse et recueillie.

FRANCE

Carcassonne. — S. G. Mgr de Beauséjour, évêque de Carcassonne, adressait, le 18 novembre dernier, au clergé et aux fidèles de son diocèse, une remarquable *Lettre pastorale* relative à la restauration de la musique sacrée et du chant liturgique, dont nous nous faisons un devoir d'indiquer les principaux passages. Après avoir parlé des qualités propres de la musique d'église, Sa Grandeur en indique les formes diverses, qui sont le plain-chant liturgique, la polyphonie palestrinienne et la musique religieuse moderne, puis donne des règles pratiques concernant l'exécution. Il est bon de remarquer la prescription faite aux choristes du lutrin « de chanter désormais suivant la notation des nouvelles Éditions Vaticanes et de prononcer les textes latins *à la façon romaine* ». Sa Grandeur ordonne, en terminant, que le *Motu proprio* de Pie X devienne, à partir du 1er Dimanche de l'Avent, le *code juridique de la musique d'église* pour tout le diocèse ; qu'une Commission spéciale de musique sacrée soit instituée ; que seuls soient employés, dans les offices liturgiques : 1° les livres de chant conformes à l'édition-type vaticane ; 2° le propre carcassonnais (dont la composition et la revision ont été confiées à notre rédacteur M. A. Gastoué) ; 3° les autres publications faites dans le même esprit que l'Édition Vaticane. Et Mgr de Beauséjour adresse à tous ses diocésains ces fortes et ardentes paroles : « Oui, tous, qui que vous soyez, prêtres et fidèles, chefs de maisons ecclésiastiques et clercs du sacerdoce, vieux et jeunes chanteurs de nos églises, instrumentistes divers, quels que soient les instruments à votre usage, vous donnerez votre adhésion complète à cette œuvre de rénovation. Vous ne chercherez pas si, des actes pontificaux que nous avons énumérés, les uns contiennent des prescriptions formelles et les autres de purs conseils ou de simples désirs. Vous vous souviendrez que, sous quelle forme qu'elle nous parvienne, la parole du Pape ne perd jamais le caractère d'autorité qu'elle tient de la source élevée d'où elle découle et que, vis-à-vis d'elle, notre soumission tire tout son mérite et toute sa noblesse de sa complète adhésion et de son absolue spontanéité... Le jour où il Nous sera donné de vous voir tous, chaque dimanche, pressés jusqu'aux extrémités du temple, formant avec lui une large croix vivante, et exhalant de vos chaudes poitrines le chant de votre prière et le cri de votre pieux amour, séduit par cette beauté d'ordre supérieur, Nous célébrerons avec allégresse la résurrection de la foi dans notre cher diocèse et Nous bénirons d'une double bénédiction l'art qui, en charmant vos oreilles, aura puissamment aidé à cette heureuse résurrection. »

Rennes. — Un de nos correspondants nous envoie l'extrait suivant du *Journal de Rennes*, en y joignant d'autres détails intéressants sur la musique d'église dans la capitale bretonne :

« Il nous a été donné d'entendre, dimanche, à Notre-Dame, la messe pontificale de Dom Perosi, maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. On se rappelle les belles exécutions de vraie musique sacrée, messes de Palestrina, données naguère à Notre-Dame par un chœur mixte, à la façon des célèbres chanteurs de Saint-Gervais. Celle de dimanche offrait l'intérêt tout particulier d'être la première donnée par la maîtrise, avec des voix d'enfants laborieusement recrutées et patiemment exercées par l'infatigable et toujours dévoué M. Collin.

« Énergiques dans le *Kyrie*, que l'on pourrait souhaiter peut-être plus calme, les voix sonnèrent fort bien dans le *Gloria*, dont la finale, sur le thème de l'*Alleluia* pascal, fut enlevé avec tout le *brio* qu'elle réclamait. Le céleste *Sanctus* fut rendu avec l'expression d'une séraphique piété ; l'*Agnus Dei* avec une touchante simplicité. Le maître, de son côté, exécutait les interludes d'orgue avec une registration rappelant absolument les sonorités naïves des orgues italiennes.

« Pour qui connaît les difficultés de recrutement et de formation musicale et vocale dans ce pays, c'est à se demander, en écoutant les voix fraîches des enfants, ce qu'il y a le plus à admirer, ou de l'intelligente docilité des exécutants ou de l'art patient autant que consommé du directeur formant en si peu de temps des voix novices à un style inaccoutumé.

« Le *Credo* était celui qui porte le n° III dans le kyriale romain. L'exécution manquait un peu d'assurance et d'accentuation. L'*Introït*, l'*Alleluia* étaient également tirés de l'Édition Vaticane. C'est tout ce qu'il nous fut donné d'entendre du propre de la fête de l'Immaculée-Conception, et encore la maîtrise n'y prit-elle malheureusement pas part. Il aurait été très agréable d'entendre les versets d'*Introït* et l'*Alleluia* suavement modulés, suivant la tradition, par les voix fraîches des enfants qui y auraient jeté de l'éclat et de la vie. De leur côté, les ténors qui rendaient si délicatement les vocalises du *Sanctus* auraient exécuté avec grâce le verset du beau graduel *Benedicta es tu*.

« Ce sera, espérons-le, pour la prochaine grande fête. Le peuple chrétien entendra avec joie, encadré par la vraie musique sacrée qui le développe, et le continue, le chant liturgique de l'Église, restauré, remis à sa place d'honneur, soigneusement préparé, intégralement rendu, amoureusement exécuté, brillant aux yeux de tous de tout son éclat. »

A. G.

« On pourrait reprocher, dans l'exécution du chant grégorien, encore un peu de rudesse, due à des gosiers encore insuffisamment cultivés, et, dans l'accompagnement à l'orgue, parfois des incorrections. Sous ce rapport, en revanche, une autre église de notre ville pourrait être citée comme modèle ; car, là, les offices sont strictement chantés selon les livres de l'Édition Vaticane, et dans un bon style, par les chantres et un chœur d'enfants, auxquelles se joignent, en certaines circonstances, les voix de la « Congrégation ». Il est malheureusement regrettable qu'on y entende, dans d'autres solennités, des messes en musique d'un caractère trop mondain, où des amateurs, — dont je ne nie pas, d'ailleurs, les excellentes intentions, — exécutent en duo ou trio, avec accompagnement de violon et de violoncelle, des œuvres telles que l'*Ave verum*, de Faure, ou la *Prière à la Vierge*, de Missa. Espérons que, peu à peu, se fera l'épuration du goût et qu'on finira par reléguer dans les greniers ces sentimentales ariettes et certaines *Litanies* sautillantes, de mauvais aloi. »

Bellevue. — Nous n'avons pu, dans notre dernier numéro, insérer le programme des offices chantés, en cette charmante paroisse de Seine-et-Oise, par un chœur de fidèles alternant avec un groupe d'amateurs stylés et dirigés par Mme Jumel. Mais nous ne pouvons résister au désir de le citer ici, comme modèle :

A la Grand'Messe : Introït *Puer natus est*, de l'Édition Vaticane ; *Kyrie*, de la *Messe brève*, à 4 voix, de Palestrina ; *Gloria*, de la messe *Cum jubilo* ; *Graduel* et

Alleluia du jour. A l'Offertoire : *O magnum mysterium*, à 4 voix, de Vittoria; *Sanctus* et *Benedictus* de la *Messe brève*, Palestrina ; *Agnus Dei* de la messe *Cum jubilo* ; Communion : *Viderunt*. Au dernier Évangile : *Puer natus in Bethleem*, Cantique de Noël grégorien (Dom Pothier).

A Vêpres : *Magnificat*, en faux-bourdons, de C. Andréas. Au Salut : *Jesus dulcis*, à 4 voix, de Vittoria ; *Adeste fideles* ; *Ave Maria* grégorien, de la fête de l'Annonciation (offertoire) ; *Tantum ergo*, à 4 voix, de J.-S. Bach, et, de nouveau : *Puer natus in Bethleem*.

Reims. — A l'occasion des fêtes de Noël, la maîtrise de la cathédrale adressait à ses amis une jolie carte d'invitation dont nos lecteurs goûteront la charmante saveur :

« Nous chantons, le lundi 22, à 8 h. 1/4 du soir, et le dimanche 28 décembre, à 4 h. 1/2, rue des Chapelains, notre Noël, comme les autres années : cette fois [1] sur

L'Enfant-Jésus.

Comme nos frères de la *Schola* et nos sœurs les *Chanteuses* seront là, nous apprenons du Haendel, du Bach, du C. Franck, etc... Mais nous chantons tout seuls de très vieux Noëls champenois, bressans et alsaciens, corses et basques : vous verrez que ce ne sera pas plus mal que le reste ni même que les projections de M. l'abbé.

Nous sommes, M.

bien respectueusement

Les soprani de la maîtrise de la cathédrale. »

Et nous savons que ces deux séances, qui comportaient un programme de choix, ont été des plus applaudies par les nombreux invités qui s'étaient rendus à l'appel des petits chanteurs. Très suivis et fort goûtés furent également les offices à la cathédrale, dont l'honneur et la peine reviennent aussi à M. l'abbé Thinot, le très sympathique et infatigable maître de chœur.

Chalons-sur-Marne. — Il nous est doux de constater les efforts persévérants et courageux qui se font en France un peu partout, pour se soumettre docilement aux instructions pressantes du Saint-Père, et nous sommes heureux d'applaudir aux succès qu'on nous signale de-ci, de-là, et qui finiront par assurer définitivement la réforme de la musique sacrée en France. C'est ainsi qu'à la cathédrale de Châlons-sur-Marne, grâce à l'énergie d'un ardent grégorianiste, et malgré une foule d'oppositions tenaces, l'Édition Vaticane est maintenant solidement implantée avec tout le programme religieux de la *Schola Cantorum*. La maîtrise, après y avoir fait entendre déjà la *Missa brevis* de Palestrina et nombre de motets polyphoniques des maîtres du XVIe siècle, a exécuté le jour de Noël, avec un goût et un ensemble parfaits, la *Missa quarti toni*, de Vittoria.

Que M. l'abbé E. Collard nous permette, pour ces résultats brillants, qui sont le fruits de quatre années de labeur, de lui adresser nos sympathiques et très chaleureuses félicitations.

Pélissanne. — C'est dans cette petite paroisse des Bouches-du-Rhône que la « Chorale Jeanne d'Arc », dirigée depuis six ans avec beaucoup d'enthousiasme et de dévouement par M. Valéry Maurel, a exécuté, aux fêtes de Noël, de très intéressants programmes qui comprenaient, outre trois *Cantates* à 3 voix de Chassang, les principales œuvres suivantes : la *Messe* de C. Boyer, à 3 voix, avec *Credo* ; un *Noël* ancien de Raffy, à 2, 3 et 4 voix ; *Hodie apparuit*, à 3 voix, de R. de Lassus ; et le soir, aux vêpres, des psaumes en faux-bourdons, de Perruchot ; *Adoro te*, de Chassang, à 2 voix ; *Tantum ergo*, de Simon, à 3 voix. A noter que les chanteurs qui composent la « Chorale Jeanne d'Arc » n'ont pour eux que la bonne volonté ; car ils ignorent

1. En 1910, « Le mystère de la nativité » ; 1911, « L'épisode des bergers » ; 1912, « L'âne et le bœuf » .

tout, ou à peu près, du solfège et de la musique. Félicitons ces enthousiastes et leur directeur des résultats obtenus, qui sont déjà des plus encourageants, et souhaitons-leur, allant de progrès en progrès, de parvenir, par le travail, à mieux encore.

Dôle. — Nous sommes heureux de citer, à nouveau, le programme d'une messe de mariage, qui, à l'encontre de cérémonies semblables ultra-fantaisistes, pour ne pas dire scandaleuses, comme on en entend trop souvent, a réussi à être d'une parfaite solennité, tout en restant strictement liturgique. C'était le 18 novembre dernier, en l'église du Sacré-Cœur de La Bédugue. Après le *Deus Israel*, le graduel *Uxor tua* et l'*Alleluia*, exécutés en grégorien, un chœur de chanteurs a fait entendre, *a cappella*, l'*Ego sum panis vivus*, de Palestrina ; puis après l'élévation : *Benedictus* et *Hosanna*, trio et chœur également *a cappella*, de Palestrina ; et enfin, pour terminer, le magnifique *Psaume CL*, de C. Franck, où le chœur était accompagné par l'orgue.

Nous nous permettrons d'adresser aux organisateurs de cette belle et pieuse audition nos très chaudes félicitations nous réjouissant ainsi de voir, peu à peu, le bon grain lever, non seulement à Paris, mais même ailleurs et jusque dans le fond du Jura.

Diocèse de Bourges. — A *Meillant* (Cher), paroisse de 1.200 habitants, le curé, M. Julien, groupe depuis six ans, en une chorale mixte, les « Enfants de Marie » et les musiciens de la « Fanfare ». Après des débuts hésitants, grâce à l'exemple de la *Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de bois*, grâce à l'appui et au concours de plusieurs jeunes prêtres dans le bon mouvement, on s'est mis à Meillant au grégorien, au palestrinien et à la musique moderne religieuse. La chorale compte une vingtaine d'hommes, 20 à 25 jeunes filles. Les hommes seuls savent la musique. On y chante la messe *Sine nomine* de Palestrina, des chorals de Bach, de Haendel, etc. A noter deux points importants : 1° les choristes de Meillant ne peuvent plus supporter les fadeurs de leur ancien répertoire : donc, ils se sont montrés susceptibles d'une éducation musicale, bien qu'ils soient tous et toutes ouvriers ; 2° leur formation et leur pratique religieuse se sont développées.

A Issoudun (Indre). — Le Petit Séminaire est en excellente voie. M. l'abbé Pinson, maître de Chapelle, y a stylé merveilleusement une « Schola » qui n'a pas peur d'aborder la messe *Quarti toni* de Vittoria, *Quae est ista* et le Chœur final de *Rebecca* de C. Franck, *les Oiseaux* de Jannequin, etc.

M. l'abbé Aurat, organiste, développe parmi les séminaristes l'étude et le goût de l'harmonium et d'un accompagnement du plain-chant adapté aux exigences du grégorien.

A la paroisse *Saint-Cyr*, M. Aurat a fondé depuis dix-huit mois une chorale mixte (30 dames et jeunes filles, 10 à 12 hommes), qui vient de s'organiser sérieusement au point de vue financier. Dès l'an dernier, elle a abordé les bons auteurs et s'efforce de les interpréter de la meilleure façon : Bach, d'Indy, Brun. Elle prépare un concert spirituel pour février avec un choix des œuvres de Gounod, Franck et Haendel.

Henrichemont (Cher) a également sa chorale mixte, fondée et dirigée par Mme Brateau. Programmes excellents, exécutions à l'avenant.

Argenton-sur-Creuse (Indre) commence à imiter ces paroisses et pourra bientôt rivaliser avec elles.

Lembeye. — C'était, le 8 décembre, en cette vivante paroisse des Basses-Pyrénées, la solennité de l'Adoration perpétuelle, jointe à celle de l'Immaculée-Conception. Aussi, comme on en jugera, le programme des chants était-il des plus soignés, nous ajouterons que l'exécution en fut parfaite.

A la messe de communion du matin : *O bon Pasteur*, à 3 voix mixtes, de Dom A. Deprez ; *Mon Dieu, je ne suis pas digne*, de l'abbé F. Brun ; *Très sainte âme du Christ*, à l'unisson, de Perruchot. A la messe solennelle : avant l'office, *O Vierge immaculée*, cantique grégorien, de Dom L. David. Pendant la mese, le Propre du jour, de, l'Édition Vaticane, fut chanté, partie par les enfants seuls (*Alleluia* et *Communion*)

le reste par les hommes de la *Schola Cantonale*. Quant au ℣. *Tu gloria* du Graduel, il fut magistralement interprété par M. le curé de Saint-Jean-Poudge. L'ordinaire de la messe *Cum jubilo* avait été chanté par les deux chœurs alternant des hommes d'un côté, des garçons et filles de l'autre. A l'Offertoire, les deux chœurs réunis, qui constituent la très enthousiaste *Schola Cantonale*, avaient fait entendre le *Venite populi*, de F. Verhelst ; à l'Elévation, l'*Adoramus te*, à 4 voix, de Palestrina ; et, comme sortie, le triomphal choral de Bach : *Louez le Dieu puissant*.

L'après-midi, pendant la récitation du Rosaire, ce fut un choix exquis de cantiques à la Sainte Vierge : *Flos Virginum*, des *Cantus mariales* de Dom Pothier ; O *Vierge très pure*, à 2 voix, de l'abbé F. Brun ; *Douce Reine du Ciel*, cantique grégorien de Dom L. David, et *Ave, mundi Domina*, pour soli et chœurs à 2 voix. Enfin aux vêpres, exécutées en un style très pur, selon l'Antiphonaire Vatican, les psaumes furent chantés alternativement par les deux chœurs séparés comme le matin ; puis, après le cantique grégorien, *O créateur adorable* de Dom L. David, qui précédait l'amende honorable, le salut fut donné, où l'on entendit le *Pange lingua* et le *Tantum ergo* en grégorien et, pour finir, le *Tollite hostias*, chœur à 4 voix mixtes, de Saint-Saëns.

L'assistance, qui était fort nombreuse, a été ravie tant du choix des morceaux que de leur exécution qui fut d'autant plus remarquablement belle et méritoire que la prononciation romaine fut exactement observée par tous les chanteurs, petits et grands.

Félicitons chaudement les organisateurs de cette exemplaire audition et souhaitons-leur beaucoup de fervents imitateurs.

Charleville. — La vaste basilique de Charleville retentissait, dimanche 14 décembre, des séraphiques harmonies de César Franck.

C'est après le sermon de charité, prêché par M. l'abbé Bihéry, que, grâce à la belle initiative artistique et au talent des prêtres distingués et musiciens érudits [1] qui soutiennent si vaillamment dans notre ville la cause de la musique religieuse, nous eûmes la bonne fortune d'cuïr des fragments des plus belles pages de César Franck.

Grouper avec autant d'homogénéité des chœurs mixtes, donner à ces ensembles le juste équilibre, la science vocale pour traduire la pensée du génial compositeur, n'était pas chose facile. Ce tour de force a été cependant réalisé d'une façon complète, et l'interprétation si sincère que la Maîtrise et Chorale de l'église de Charleville a donnée, pouvait faire songer aux plus belles auditions des grands concerts spirituels qui se donnent à Paris dans les plus riches paroisses et les concerts dominicaux.

Ce fut d'abord la *Fantaisie* en *do* (pour grand orgue), tirée des six pièces pour orgue qui datent de 1862. Classées dans les œuvres de la 1re époque de Franck avec l'immortel *Prélude, Fugue et variations*, il ne faut y pressentir, comme le dit V. d'Indy, « que l'esquisse de formes nouvelles qu'il édifiera plus tard dans ses dernières œuvres « pour orgue ». Mais combien ces pièces sont cependant dissemblables déjà des morceaux d'unique vituosité qu'écrivirent les Lefébure-Wély et autres organistes de l'époque. D'une incomparable hauteur d'inspiration, d'une écriture si parfaite, elles resteront comme un solide monument dans la littérature de l'orgue. Jouée sur le remarquable instrument avec simplicité d'expression et dans le plus grand style, le savant organiste de l'église de Charleville a su dégager de cette *Fantaisie* tous les accents de suave tendresse et de sublime religiosité qu'elle contient.

Le *Dextera Domini*, chant d'espérance, le *Tu gloria Jerusalem*, le *Tantum*, si franc d'allure et si simple, appartiennent à la 2e époque (1858 à 1872). C'est dans la vie de Franck, l'époque que l'on pourrait nommer de « production religieuse ». Ces deux motets sont de magnifiques morceaux de musique pure où la phrase initiale, exposée en soli auxquels répondent les chœurs, se déroule avec toute l'ampleur et la majesté qui conviennent aux sentiments exprimés.

1. L'organiste du grand orgue est M. l'abbé Lartilleux ; le maître de chœur M. l'abbé Jacquart, élève de M. l'abbé R. Thinot, de Reims.

Le *Psaume CL* (*Alleluia*) date de 1888 ; il appartient à la 3e époque (1872-1890) Cette période pourrait être appelée la période symphonique. C'est l'époque qui a vu-éclore les *Béatitudes*, oratorio, les *Éolides*, pièce symphonique, *le Chasseur maudit* poème symphonique, *Hulda*, opéra, *Prélude, Choral et Fugue*, *Prélude, Aria et final*, *Variations symphoniques*, pièces les plus remarquables de la littérature du piano, et enfin, un peu plus tard (1888-1890), la *Symphonie* en *ré mineur* et les *Trois Chorals* pour grand orgue, qui couronnent l'œuvre grandiose. A cette période de sa vie, toutes les formes de son art lui sont familières : symphonie, musique vocale, musique de chambre, oratorio, drame lyrique. Il aborde tout, et la conquête de ce vaste domaine est pour lui l'occasion de trouvailles fécondes et d'une géniale et logique rénovation des formes traditionnelles.

Le *Psaume CL* a résonné dans tout l'éclat et la magnificence de son chant de victoire. Il rappelle la plus brillante manière de Haendel.

La composition de ce vaste programme avait tout l'attrait d'une véritable et chronologique reconstitution d'œuvres de C. Franck. Nous la devons à l'érudition, à la science, au goût et à l'initiative des vaillants artistes, hommes dévoués qui n'ont point souci de vaines louanges, trop préoccupés de la grandeur de leur apostolat ! Qu'il me soit permis, malgré tout, de les admirer, de les féliciter hautement et pleinement.

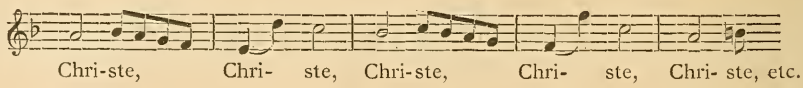
Les voix fraîches et pures de la maîtrise et de la chorale Sainte-Marie, bien stylées, bien disciplinées, groupées avec soin, savamment dirigées, soutenues par un quatuor à cordes et par l'orgue d'accompagnement tenu avec science, donnèrent à cet ensemble une exécution en tous points parfaite, grandiose, qui a laissé les nombreux auditeurs sous la plus profonde impression et qui restera l'une des plus belles manifestations artistiques de l'année.

A. M.

La musique à Madagascar. — Le 28 octobre, ont été célébrées à Port-Dauphin les noces d'argent du Vicaire Apostolique, Mgr Crouzet ; à cette occasion, le Père Lazariste, M. Praneuf, a fait exécuter la *deuxième messe*, à 4 voix mixtes, du chanoine C. Boyer ; excellente exécution, mais avec de mauvaises voix, les noirs ayant, paraît-il, la voix blanche. L'hymne en l'honneur de l'Évêque. accompagnée par la fanfare exclusivement composée de nègres, a été chantée par tous les chrétiens, « hommes et femmes, garçons et filles, blancs, jaunes, noirs — tirailleurs, miliciens — magistrats, gouverneur, etc... »

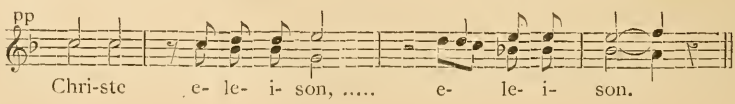
Notons aussi que la partie grégorienne des offices est toujours chantée sur l'Édition Vaticane adoptée depuis son apparition. Il n'*y* a donc plus de sauvages ? Si, à Paris même !

Halte-là ! — Il nous tombe entre les mains un fascicule de musique dite religieuse, hélas ! contenant une certaine messe *Pro defunctis*, signée d'un nom... quelconque, et qu'on cherche à répandre en masse dans les milieux religieux des campagnes. De cette messe, détachons la perle, qui est le *solo* de ténor obligé, autant qu'*expressivo*, du *Christe :*



Vous l'avez reconnu, n'est-ce pas ?

Mais ce qu'il faut lire, c'est l'accompagnement, où d'ineffables arpèges se promènent à la main gauche; et, quand le ténor a fini, il... recommence : oui, parfaitement, sur un *chœur en sourdine* (avec le même accompagnement obligé):



Vous voyez le chœur chantant en sourdine sur le *mi* et le *fa* d'en haut !

Quant au sens du latin, à l'accentuation, aux règles liturgiques, fi donc ! Signe particulier : l'auteur a... oublié le *Benedictus !!!* il paraît que c'est un ecclésiastique, mais ses fascicules n'ont point d'*imprimatur* épiscopal. Je pense bien !

Exergue : *Cantate Domino* CANTICUM NOVUM ! Oui, pour du nouveau de... 1830 ?

Congrès diocésain de Bayonne pour l'étude de la musique sacrée

Les 21, 22 et 23 Novembre 1913

I

Dans la lettre pastorale du 15 octobre 1913 par laquelle Mgr l'Évêque de Bayonne annonçait la réunion de ce Congrès, il s'exprimait en ces termes :

« Pour cette année, Nous avons voulu que les sujets qui forment la matière ordinaire des Congrès diocésains soient remplacés par un autre *dont l'importance est considérable parce qu'il aide merveilleusement au développement de la vie chrétienne.*

« Le Congrès de 1913 sera tout entier consacré à l'étude de *la musique sacrée.* En appelant votre attention et votre piété sur *le chant à l'église*, nous avons le ferme espoir de travailler efficacement au bien de vos âmes. *Nous obéissons*, en outre, aux désirs et *aux ordres* de S. S. Pie X. »

Point n'est besoin d'insister pour montrer l'entière concordance de cette déclaration avec le texte du *Motu proprio* du 22 novembre 1903, bien connu de nos lecteurs. Au surplus, ce texte avait été intégralement reproduit sur le programme artistique illustré donnant le détail des exercices du Congrès. Près d'un millier de personnes, parmi lesquelles un grand nombre d'ecclésiastiques, étaient venues de tous les points de la région, et même de l'Espagne, pour assister à ces exercices comprenant des offices modèles, des auditions et des conférences.

Chacune des trois journées fut spécialement attribuée aux trois villes du diocèse dans lesquelles les études de la musique sacrée sont les plus florissantes : Pau, Saint-Jean-de-Luz et Bayonne.

La jeune *Schola grégorienne* de Pau, tout récemment fondée par l'un des plus dévoués champions de la cause liturgique, M. Paul Maufret, avait assumé la tâche redoutable d'ouvrir le Congrès par une messe chantée, précédée du *Veni Creator*. Le petit groupe d'enfants, un peu restreint encore puisque sa création remontait à quelques semaines, a montré ce que peut l'initiative intelligente et énergique en présence des obstacles ordinaires : routine, mauvais vouloir des vieux maîtres de chapelle troublés dans leur quiétude quasi séculaire, etc.

Nul doute que le meilleur résultat de cette cérémonie d'essai n'ait été une impulsion nouvelle donnée au zèle de la *Schola grégorienne* de Pau et à celui de son remarquable directeur, M. Maufret, qui conduit avec succès, depuis plusieurs années déjà, son excellente société de concerts et d'auditions classiques et religieuses.

Sans doute, la *Schola Cantorum* de Saint-Léon, de Bayonne, qui se faisait entendre le troisième jour, aux offices de clôture, bénéficiait d'une ancienneté notable, d'une discipline devenue habituelle et d'une supériorité numérique considérable : il faut se garder de mettre en parallèle quelques enfants arrachés tout récemment aux plus déplorables errements et un groupe organisé, éprouvé, composé d'adultes individuellement exercés depuis longtemps au moyen des meilleures méthodes. La *Schola* de Saint-Léon est tout cela ; et le succès des offices du dernier jour lui revient sans conteste.

La journée intermédiaire — celle de Saint-Jean-de-Luz — n'ayant point comporté d'offices religieux, il n'a pas été possible de comparer avec les autres, sur le même terrain, la *Société Charles Bordes* que dirige avec une autorité et une souplesse incomparables Mme Ducourau-Petit. Mais tout porte à penser qu'elle n'eût point été inférieure, loin de là, si elle eût été entendue comme les autres dans l'admirable cadre fourni par la cathédrale de Bayonne.

Pourquoi faut-il que nous ayons à signaler ici une très fâcheuse défaillance qui a nui singulièrement au caractère des offices : à aucun moment, le grand orgue, instrument d'ailleurs excellent, n'a jugé bon de s'associer en quoi que ce soit à la liturgie, encore moins de se conformer à l'article 6 du *Motu proprio* rappelant que la musique d'orgue « doit participer à toutes les qualités de la musique sacrée qui viennent d'être énumérées ! » Les excentricités musicales du goût le plus pitoyable et le plus systématiquement antigrégorien qui se puisse concevoir, n'ont cessé de pleuvoir, en pluie de perles fausses ou en accords pompeux et pompiers, du haut de ce buffet d'orgue, auquel on eût voulu commander « dix minutes d'arrêt ! »

Si nous quittons maintenant la belle nef médiévale pour pénétrer dans le local déplorablement moderne où se tiennent les réunions du Congrès, c'est assurément dans la *Société Charles Bordes* que nous verrons revivre le plus exactement l'art incomparable de son inoubliable fondateur. La belle interprétation de la polyphonie palestrinienne, sobre, souple, expressive et pieuse, sans affectation aucune, nous ne l'avons jamais entendue qu'à la tribune de Saint-Gervais, autrefois, avant la honteuse expulsion de 1902, et, aujourd'hui, à la *Société Charles Bordes*. Il est bon de le rappeler dans cette Revue qui, depuis près de vingt ans, fut un instrument merveilleux de propagande entre les mains de celui qui la fit paraître, pour la première fois, en juin 1894, et de tous ses continuateurs.

A Saint-Jean-de-Luz, on a vraiment « la manière » de notre ami regretté ; on a la même compréhension des chefs-d'œuvre de Josquin, de Palestrina, de Vittoria et de Schütz ; et le nom du glorieux pré-

curseur français du mouvement traditionaliste religieux et musical n'est point seulement une étiquette, un hommage posthume : c'est bien l'homme qui se survit à lui-même par l'impulsion fortement donnée et pieusement entretenue, comme s'il était encore vivant.

Certes, l'office modèle, la démonstration par l'exemple, par l'audition, sont des éléments importants dans un congrès comme celui qui nous occupe ! mais il ne faut point oublier qu'ils ont pour mission d'illustrer, de commenter artistiquement une partie plus aride, mais non moins substantielle des travaux. Il est bon qu'il se chante des antiennes et des polyphonies ; il faut aussi qu'il s'exprime des idées. Et sous ce rapport, le Congrès de Bayonne mérite une attention spéciale. Dès le premier jour, après une délicieuse causerie de M. Antoine Riquoir sur les chants en langue vulgaire à l'église, et plus particulièrement sur les *Noëls béarnais*, M. Paul Maufret a abordé le fond de la grave question de la *Réforme du chant grégorien* et des moyens de l'obtenir. Peut-être les lecteurs de la *Tribune* pourront-ils avoir quelque jour sous les yeux les passages essentiels de ce « manuel du parfait grégorianiste ». Ce serait à souhaiter, car ils y trouveraient exposés, avec une sûreté et une clarté peu communes, les moyens pratiques de coopérer, partout et en tout temps, à cette restauration de notre musique liturgique que le Saint-Père réclame instamment depuis dix ans.

Il y a beaucoup à retenir aussi dans la charmante allocution de M. l'abbé Bellevue, curé de Saint-Jean-de-Luz, sur le rôle des chœurs de femmes dans les offices, le recrutement des chanteuses, la manière de les faire travailler, et enfin sur le *répertoire*. Pour rendre la démonstration plus effective, le spirituel conférencier « revenu, nous dit-il, de bien des erreurs passées », n'a pas craint de faire exécuter des spécimens de la musique « comme il n'en faut pas ». Et l'on n'est pas bien sûr, hélas ! qu'il ne se soit pas trouvé quelques auditeurs pour préférer cette musique à toute autre !

Enfin, le distingué secrétaire du Congrès, M. l'abbé Dartiguelongue, pour clôturer la série des conférences, à laquelle nous avons pris part nous-même en exposant les notions et les développements de la *Musique polyphonique religieuse,* a retracé brièvement toutes les phases de l'*Histoire de la musique de l'Église* depuis ses origines jusqu'à nos jours. C'est là également un sujet important, sur lequel il sera bon de revenir lorsque nous aurons sous les yeux le texte de cette belle étude, consciencieusement documentée et pittoresquement présentée par M. Dartiguelongue. Nous savons beaucoup de personnes qui jugent, non sans outrecuidance, les mérites respectifs du chant grégorien « trop triste pour un mariage » et de ces exhibitions théâtrales plus conformes au « goût des fidèles » ! Elles auraient avantage à mieux connaître cette histoire de la musique, ne fût-ce que pour y trouver des motifs de respecter un peu plus ce qu'elles ne parviendront jamais craignons-le — à comprendre.

Le Congrès de Bayonne ne s'est point borné, comme on pourrait le croire, à de stériles échanges de vues ou à l'émission plus stérile encore

de vœux particuliers ou collectifs. En présence du mouvement de sympathie et d'intérêt suscité par ces diverses réunions et exercices, Mgr l'Évêque de Bayonne a pris, dès la semaine suivante, les énergiques résolutions dont on va lire le texte et qu'on peut donner en sujet de méditations, sinon en modèle, à plusieurs diocèses de France :

ARTICLE PREMIER.

« Pour obéir aux prescriptions du *Motu proprio* de Pie X, Nous instituons une Commission dite de *musique sacrée*. A cette Commission sera confié le soin de veiller sur la musique qui doit être exécutée dans les églises ; elle travaillera aussi à *ruiner tous les anciens abus...*

ARTICLE II

« MM. les curés, MM. les supérieurs de Séminaires, de Communautés religieuses devront se conformer exactement aux règles pratiques édictées par le *Motu proprio*, rappelées et commentées par la présente Lettre Circulaire et Notre Lettre pastorale du 15 octobre 1913.

ARTICLE III

« S'il se présente des cas douteux ou embarrassants, si l'on se heurte à des difficultés imprévues, on aura recours aux lumières de la Commission de Musique sacrée.

ARTICLE IV

« Désormais on ne tolérera dans les églises et chapelles du diocèse que de la musique à caractère religieux. Pour le choix des morceaux, on s'inspirera de ce principe posé par Pie X et érigé en loi générale : « *une composition pour l'église est d'autant plus sacrée et liturgique, qu'elle se rapproche plus de la conduite, de l'inspiration et de la saveur propre aux mélodies grégoriennes ; et elle est d'autant moins digne du temple, qu'elle est reconnue comme s'éloignant plus de ce modèle suprême* ».

ARTICLE V

« Seront seuls en usage dans les offices liturgiques du diocèse les livres de chant conformes à l'Édition Vaticane. On devra en chanter ou réciter le texte avec la *prononciation romaine*.

« Et sera la présente Lettre Circulaire lue et publiée dans toutes les églises et chapelles du diocèse, le dimanche qui en suivra la réception.

« Fait et donné à Bayonne le 3 décembre 1913 en la fête de saint François Xavier.

† FRANÇOIS-MARIE,
Évêque de Bayonne, Lescar et Oloron.

« NOTA. — MM. les curés sont autorisés à ne lire de cette Lettre Circulaire que les pages qui intéresseront plus particulièrement les fidèles. Là où se sont introduits les abus, là où l'église, en certaines circonstances, se voyait transformée en salle de concert ou en salle de spectacle, soit à cause du choix des morceaux, soit à cause du genre d'exécution, là il sera bon et même nécessaire de promulguer les nouveaux règlements et d'en montrer la sagesse et l'opportunité. Ainsi MM. les curés couperont court dans l'avenir aux récriminations intempestives. A bon droit, ils pourront se retrancher derrière des règlements dont tous auront eu connaissance et qui s'imposent à tous. A l'église, seule la musique d'église.

« S'il en est qui s'affligent, leur éducation n'étant pas faite encore, s'il en est qui s'écrient : Mais alors, que chantera-t-on pendant l'office ? nous leur rappellerons la réponse de Pie X à un prêtre romain qui exprimait les mêmes plaintes et les mêmes regrets : Mon fils, on ne chante pas pendant l'office, on chante l'office. »

AUGUSTE SÉRIEYX.

II

D'autre part, M. R. de Castéra nous envoie aussi, sur ce même Congrès, les intéressants détails qui suivent et qui complètent le précédent compte rendu :

Ce congrès a réussi au delà de beaucoup d'espérances, de celles surtout des nombreux membres... du clergé qui, ne pouvant plus ignorer les ordres précis du *Motu proprio*, croyaient chimérique la réalisation d'une telle réforme et dénuée d'intérêt cette rénovation qu'ils estimaient n'être qu'un retour en arrière. En entendant les beaux exemples de ces trois journées mémorables, ils ont pu constater, ceux-là, qu'avec de la bonne volonté et de la persévérance, on pouvait, même sans être très encouragé ni soutenu, surmonter ces difficultés réputées insurmontables, et ils ont dû être frappés, en voyant la foule nombreuse et attentive des congressistes, de l'intérêt religieux et artistique qui s'attache à cette réforme.

Nous nous contenterons d'indiquer les grandes lignes de ce congrès en signalant çà et là quelques points faibles dans l'espoir qu'on pourra les éviter une autre fois.

Les trois journées étaient dévolues aux trois foyers musicaux du diocèse : Pau, Saint-Jean-de-Luz et Bayonne. Cette division du travail, très séduisante sur les programmes, était, si j'ose dire, préjudiciable au rendement; mieux eût valu un échange ou même une fusion entre les diverses *scholae*, selon les moyens et le but. La journée de Pau, la première, était consacrée, comme il convenait, au chant grégorien ; elle débuta par une messe solennelle dont les chants liturgiques furent exécutés par une petite schola grégorienne que M. Maufret venait de fonder depuis quelques mois à peine ; le résultat obtenu a été flatteur pour lui et a permis de constater que, même avec de jeunes enfants nullement préparés au chant, on pouvait assez rapidement arriver à une exécution convenable du chant, grégorien. En revanche, il a été regrettable que, dans l'après-midi, on n'ait pas fait appel à la *Schola* d'enfants de Saint-Jean-de-Luz, depuis longtemps admirablement familiarisée avec le chant grégorien, pour exécuter les exemples qui illustraient la très belle conférence de M. Maufret sur la *Réforme grégorienne et les moyens de la réaliser*. Cette question était assurément la plus importante du congrès ; elle fut traitée par le conférencier avec une documentation, une clarté parfaites, mais elle aurait gagné à être rehaussée d'exécutions également parfaites. Et, d'autre part, on a regretté de n'avoir pas l'occasion d'entendre dans la musique polyphonique la grande *Schola* de Pau, que M. Maufret a fondée lui-même, et dont il dirige les très remarquables exécutions.

N'ayons garde de mentionner que la série des conférences avait été ouverte, le matin, par celle de M. Antoine Riquoir, avocat à la cour d'appel de Pau, qui nous avait excellemment entretenu *des chants en langue vulgaire à l'église, des cantiques et noëls béarnais.*

Le lendemain, c'était la journée de Saint-Jean-de-Luz : elle fut triomphale, aussi bien pour le conférencier que pour la Société Charles-Bordes chargée d'exécuter du matin au soir un programme très varié et très chargé. Le matin, une double conférence de M. l'abbé Bellevue, curé-doyen de Saint-Jean-de-Luz, appuyée de nombreuses auditions, a su captiver pendant trois heures consécutives l'attention des auditeurs. Le premier sujet était : a) *le rôle des chœurs de femmes dans les offices*, b) *le*

recrutement des chanteuses ; c) *la manière de les faire travailler* ; d) *le répertoire.* Sujet, on le voit, traitant de questions pratiques intéressant particulièrement les curés de petites paroisses et qui, présenté d'une façon très documentée, avec de fines observations et sous forme de charmante causerie, a certainement dû avoir une portée pratique très grande.

Le second sujet traitait des *Cantiques basques* et venait ainsi compléter très heureusement le premier. C'est avec la même compétence et avec autant d'agrément que M. l'abbé Bellevue nous entretint de l'origine et des caractères distinctifs de ces cantiques, qui, on le sait, présentent, la plupart, un très grand intérêt musical; il nous fut d'ailleurs permis d'en juger, car la Maîtrise paroissiale de Saint-Jean-de-Luz, formée d'éléments de la Société Charles-Bordes, en exécuta dans la perfection un choix remarquable ; elle avait encore, dans la première partie, fait entendre de très beaux cantiques, et aussi, comme repoussoir, quelques mauvais cantiques trop répandus.

A la séance de l'après-midi, c'est devant une salle absolument comble que M. Sérieyx, le distingué professeur de composition à la *Schola Cantorum* de Paris, fit une conférence tout à fait remarquable sur *la Musique polyphonique à l'église*, étudiant les formes musicales polyphoniques primitives, diaphonie et déchant, pour aboutir au motet et montrer ensuite l'influence populaire dans le choral et dramatique dans la musique religieuse du XVIIe siècle. La conférence était illustrée d'une douzaine de citations musicales composées de motets de toutes les périodes ; les choristes de la Société Charles-Bordes surent les mettre en valeur avec une perfection digne des bonnes exécutions des Chanteurs de Saint-Gervais... et nous savons combien ce parallèle est élogieux ; l'honneur d'un résultat si merveilleux revient à leur directrice, Mme Ducourau-Petit, qui, avec un zèle infatigable et une rare compétence artistique, a su faire de la Société Charles-Bordes une des premières chorales mixtes de France, et cela dans une petite ville de 4.000 âmes ! Ce tour de force est en lui-même un trop bel exemple pour que nous ne le signalions pas ; il est vrai que son nom indique une origine menant sûrement à la victoire. La *Schola* de Saint-Jean-de-Luz fut une des premières que Charles Bordes fonda ; M. l'abbé Flément la dirigea pendant tout le temps de son vicariat en l'église paroissiale avec un zèle et un dévouement incomparables ; aidé des conseils et des encouragements que Charles Bordes lui donnait chaque été, il avait su en faire une *Schola* modèle. Malheureusement, appelé par de nouveaux devoirs, M. l'abbé Flément quitta Saint-Jean-de-Luz, et alors la *Schola* subit un arrêt de quelques années. Charles Bordes, ce grand semeur, avait entre temps élargi continuellement son champ d'action. Retourné, l'année même de sa mort, dans son cher pays basque, sa petite patrie d'adoption, et y ayant trouvé de nouveaux collaborateurs, il rêva d'infuser un sang nouveau à cette *Schola*, encore vivante, en élargissant son horizon artistique ; — et nous savons que, pour Ch. Bordes, rêver, c'était agir. Il agit donc en confiant à ses nouveaux collaborateurs, dont le principal était Mme Ducourau-Petit, le soin de recruter de nouveaux éléments en vue d'exécutions, non plus seulement de musique sacrée à l'église, mais de toute musique religieuse ou profane susceptible de faire l'éducation musicale de la *Schola* elle-même et du public. Quelques mois après, Charles Bordes n'était plus ; mais le nom de *Société Charles-Bordes*, que cette *Schola*, ainsi remaniée, porte depuis sa mort, est un engagement envers lui qu'elle a su tenir au delà des espérances qu'il pouvait avoir.

Cette double orientation de la Société Charles-Bordes s'est toujours affirmée dans les nombreuses auditions qu'elle donne chaque année ; dans ce congrès même où, sous forme de *Schola* paroissiale, elle exécuta de la musique d'église, nous eûmes aussi le bonheur de la voir déployer toutes ses richesses (solistes, chœurs et orchestre, 130 exécutants) pour la musique religieuse de concert représentée par la *Cantate de Pâques*, de J.-S. Bach, et l'Oratorio, *Rébecca*, de César Franck.

Arrivons enfin à la troisième journée du congrès (journée de Bayonne). C'était un dimanche : aussi l'enseignement consista-t-il surtout en offices modèles, et cela était bien heureux, car il nous semble que dans ces sortes de congrès les offices modèles

devraient être plus multipliés ; les conférences gagneraient à être allégées de tous les exemples qui ne sont pas indispensables, et l'enseignement aurait une portée beaucoup plus sûre si la musique préconisée n'était pas entendue dans une salle de concert, où la musique purement vocale sonne toujours mal. Comment des raisonnements appuyés d'exécutions refroidies par une acoustique défectueuse pourraient-ils convaincre que, seule, la musique grégorienne et palestrinienne sera à sa place à l'église ? tandis que si on oblige l'auditeur à l'entendre dans son vrai cadre, sous les voûtes sonores de l'église, on pourra lui dire avec assurance : écoutez et vous serez persuadé. C'est ce qui est arrivé à Bayonne où les auditeurs ont eu certainement la vraie révélation de ce qui leur avait été dit pendant les deux journées précédentes en écoutant la messe solennelle à la cathédrale, chantée par S. G. Mgr l'Évêque de Pampelune ; le *Propre* de l'office et la *messe des anges* selon l'Édition Vaticane furent très bien exécutés par la maîtrise de la cathédrale renforcée de la *Schola* de Saint-Léon.

Les vêpres furent aussi un office modèle : les psaumes en faux-bourdons palestriniens étaient exécutés par le premier chœur, le second alternant en chant grégorien, et de nombreux motets anciens et modernes déroulaient aisément leur somptueuse polyphonie vocale sous les élégantes et sonores voûtes gothiques de la cathédrale. Mais pourquoi avoir entaché ce parfait programme du brillant chœur *En toi, mon Dieu, mon âme se confie* ? Nous ne saurions l'admettre comme musique d'église, malgré notre admiration pour César Franck.

Enfin ce congrès se termina, le soir, par une conférence sur l'*Histoire de la musique de l'Église*, sujet que M. l'abbé Dartiguelongue, directeur de la maîtrise de la cathédrale, sut développer avec une érudition et une clarté parfaites ; de nombreux exemples chantés très remarquablement par la *Schola* de Saint-Léon sous la direction de MM. Bossières et Dartiguelongue précisèrent fort agréablement les différentes étapes de cette histoire depuis ses origines jusqu'à nos jours.

Tel a été ce congrès diocésain dont le haut enseignement assurera chez Basques et Béarnais le triomphe de la musique sacrée.

R. de Castéra.

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Avis à nos lecteurs

Nous prions **instamment** nos lecteurs et abonnés, dans leurs envois et correspondances :

1° De n'écrire les nouvelles destinées aux comptes rendus, que *sur un seul côté* de la feuille ;

2° De mettre *sur des feuilles séparées* ce qui concerne les comptes rendus, la petite correspondance, la rédaction, ou l'administration.

Demandes.

On offre d'occasion, bon état, broché, *La science et la pratique du plain-chant*, de Dom Jumilhac, réédition de 1847, publiée par Le Clerc et Nisard (prix en librairie : 40 francs). Faire offres à M. Ollier, 10, rue Sainte-Anne, Toulouse (Haute-Garonne).

Réponses.

M. A... (Vaucluse). — Dans quelles circonstances pourrait-on faire entendre des *clairons* et des *tambours* à l'église ? Nous ne voyons guère qu'une solennité purement militaire et tout à fait exceptionnelle. Les instruments de ce genre sont absolument interdits par le *motu proprio* sur la musique sacrée et par un décret assez récent de la S. Congrégation des Rites.

Nouvelles publications du Bureau d'Édition

(*Suite*)

II. Motets et messes à voix égales.

N° 13. — Abbé Louis Boyer : *Ave Maria*, duo et chœur, partition : 1 fr. 50 ; parties de chœur : 0 fr. 20.

Cette œuvre formait l'encartage de notre dernier numéro ; elle est d'un sentiment délicat et se termine par un ensemble d'une expression très pieuse.

N° 14. — L. Saint-Requier : *Motets monodiques pour les Saluts*, partition : 1 fr. 50 ; parties de chœur : 0 fr. 25.

Conçus comme de véritables mélodies grégoriennes, ces motets ont une allure franche et mâle, une liberté rythmique pleine de souplesse. Un accompagnement sobre leur a été ajouté ; mais l'effet le plus artistique sera obtenu en les chantant *piano* et sans accompagnement.

N° 15. — H. J. J. van Bree : *Messe à l'unisson*, partition : 2 fr. 50 ; parties de chœur : 0 fr. 40.

Voilà une œuvre qui rendra de signalés services aux petites maîtrises qui ne pourraient pas encore chanter en parties. L'inspiration en est large, dénuée de recherche ; la tessiture des voix ne dépasse pas l'octave de *ré* à *ré*, avec soli et chœurs alternés ; le tout soutenu d'un accompagnement très facile.

N° 16. — L. Saint-Requier : *Petite Cantate pour Noël*, pour soli et chœur, partition : 2 fr. ; parties de chœur : 0 fr. 40.

Elle est construite sur le ravissant cantique grégorien : *Tota silescit*, entremêlée de soli d'une expression et d'un sentiment très variés. Les chœurs qui peuvent se chanter à 3 voix égales ou mixtes, sont pleins de charme et l'ensemble final, large et soutenu, complète le succès de cette charmante et très artistique petite cantate.

N° 17. — Abbé C. Boyer : *Trois motets pour Noël*, à 2 voix égales, partition : 2 fr. 50 ; parties de chœur : 0 fr. 50.

C'est : *Hodie nobis coelorum rex*, *O magnum mysterium*, *Quem vidistis pastores*, d'une inspiration très musicale et d'un arrangement facile qui sonne parfaitement. L'alternance des *soli* et des *tutti* en refrains en augmente l'effet, qui est nourri de charme et de douceur.

N° 18. — L. Saint-Requier : *Trois motets pour Noël*, à 3 voix égales, partition : 2 fr. 50 ; parties de chœur : 0 fr. 50.

Le premier motet, *Ave Jesu*, est en forme de cantique pour 3 voix égales ou chœur à l'unisson ; inspiré d'une mélodie ancienne, il comprend 6 strophes avec refrain. Le second, *Exulta filia Sion*, s'expose en *soli* et *tutti* presque complètement à l'unisson et se termine par un grand ensemble d'une belle envergure. Le dernier, *Lux fulgebit hodie*, est un chœur *a cappella*, pour 3 voix égales ou mixtes, d'un très grand effet. Chacun de ces motets reflète, d'une façon particulière, la séduisante personnalité de l'auteur.

(*A suivre.*)

BIBLIOGRAPHIE

La Prière chantée. *Tablettes Rémoises de la musique d'église.*

Tel est le titre d'une jeune revue musicale, très artistique, qui vient de naître dans la capitale de la Champagne. Exclusivement d'intérêt pratique et ne devant paraître qu'aux principales époques de l'année liturgique, c'est-à-dire environ tous les deux mois, elle comportera :

1° *Une partie générale*, études et avis pratiques, s'adressant à toutes les personnes qui s'occupent de musique d'église, de chant grégorien en particulier, dans l'esprit du *Motu proprio sur la musique sacrée* de S. S. Pie X.

2° *Une partie locale*, relatant la vie des principaux groupements s'occupant à Reims de musique d'église, particulièrement de ceux attachés ou reliés à la cathédrale : la Maîtrise, la Schola de Reims, les Chanteuses de Nostre-Dame. On trouvera dans cette partie les *Indicateurs des Chants* [1], les *Programmes* des concerts spirituels, noëls, séances, réunions périodiques, etc., la *Liste annuelle* des membres actifs.

3° *Varia*, des notes et informations diverses, bibliographie, réponse aux demandes de renseignements, comptes rendus, etc...

La prière chantée, de format portatif, comporte un minimum de 16 pages sous couverture, d'une élégante sobriété, occasionnellement des pièces notées ou des hors-textes illustrés. Les abonnements partent d'octobre et sont établis comme suit : 1° un an (France) : 3 francs ; 2° pour le clergé : 2 francs ; 3° pour les membres actifs ou honoraires de la Schola, des Chanteuses ou de la Colonie de Vacances des enfants de la Maîtrise de Notre-Dame : 1 franc.

Adresser tout ce qui concerne l'administration ou la rédaction de **La prière chantée** à M. l'abbé Thinot, 8, rue Vauthier-le-Noir, Reims.

Le premier numéro a vu le jour en décembre et nous a donné déjà de précieux renseignements sur un projet de réfection du grand orgue de la cathédrale et sur l'admirable activité musicale et grégorienne de la région rémoise. Sous l'égide d'un parrain tel que M. l'abbé Thinot, dont nous admirons le goût et l'inlassable énergie, nous ne doutons pas que cette jeune et fraîche enfant de *La Tribune* n'ait une longue et brillante carrière.

J. Combarieu : **Histoire de la Musique**, *des origines à la mort de Beethoven*. T. II : *Du XVIIe siècle à la mort de Beethoven*. Un volume in-8° carré de 708 pages, avec de *nombreux textes musicaux* (Librairie Armand Colin, 103, boulevard Saint-Michel, Paris), broché : 8 fr. Relié demi-chagrin, tête dorée : 11 fr. 50.

L'accueil fait au premier volume de cette considérable et consciencieuse publication, annoncé dans notre numéro de juillet 1913, n'est pas fait pour nous surprendre, tout au contraire.

La méthode et l'esprit général du travail sont ceux que l'auteur a déjà fait apprécier pendant sept années de cours au Collège de France : pour chaque sujet,

1. Qui désormais ne seront plus édités et vendus séparément.

M. Combarieu donne l'indication des sources, résume (et rectifie au besoin [1]) les dernières recherches de l'érudition contemporaine, et joint à un portrait biographique des musiciens une analyse technique très fouillée de leurs compositions. Mais, en sa qualité d'humaniste nourri d'études classiques, il veut faire œuvre d'art en même temps qu'œuvre de science : dans l'étude précise de chaque chef-d'œuvre, il voit un intérêt d'ordre social et d'ordre esthétique. Nous signalerons comme ayant, à ces divers points de vue, une ampleur et un charme particuliers les chapitres sur Lulli et la cour de Louis XIV, sur les clavecinistes et les « brunettes » du XVIIIe siècle, sur J.-S. Bach, sur la Révolution et la musique, sur les commencements du romantisme avec Weber et Schubert. Au seul Beethoven, étudié comme homme et comme compositeur, sont consacrés les quatre derniers chapitres du volume où l'on trouve une copieuse analyse des 32 sonates pour piano, des 9 symphonies et des 16 quatuors. M. Combarieu termine en discutant une théorie de R. Wagner où toute l'esthétique musicale est en question et discutée avec une hauteur de vue remarquable.

Condenser une matière extrêmement vaste, mais sans sacrifier les idées aux faits et le sentiment à la technique ; mettre le plus d'ordre et de clarté possible dans le groupement et l'exposé des faits ; ne pas oublier que la musique est une puissance de *charme* : tel est le programme que s'était tracé l'auteur et qu'il a rempli avec conscience.

Cet ouvrage magnifique, qui finit d'embrasser l'énorme espace qui s'étend des temps reculés de l'antiquité jusqu'au milieu du XIXe siècle, est donc un livre de chevet, que tout musicien doit se faire un devoir de posséder, car il lui sera, en toute occasion, une aide infiniment précieuse par la somme d'idées et de faits qu'il renferme et par la mine de ses inépuisables références.

Ajoutons cette heureuse nouvelle que les éditeurs et l'auteur se sont décidés à publier ultérieurement un troisième et dernier volume qui conduira l'*Histoire de la musique* jusqu'à nos jours.

Henri Frossard : **La science et l'art du chant**, méthode complète de voix. Un vol. in-18 de 278 p., br., 3 fr. 50. (Librairie Ch. Delagrave, 15, rue Soufflot, Paris.)

Ce livre est mieux que ce qu'on est habitué à appeler *Méthode* ; c'est en effet la *théorie mécanique du larynx* et, par conséquent, la *théorie scientifique de la voix et du chant.*

Les conséquences sont nombreuses, tant au point de vue de l'art que de la santé vocale des chanteurs ; et si l'on peut douter que la méthode de M. Frossard réussisse à former un chanteur en six moix, du moins peut-on affirmer que, pour un élève intelligent, elle diminuera considérablement le temps d'étude.

Sa théorie s'appuie sur des faits et des notions de mécanique, de physiologie, de pathologie incontestés et incontestables. Il en découle, notamment, la formation des voyelles par la forme de l'ouverture de la glotte, celle des sons filés et des points d'orgue, et aussi la solution très simple et, peut-être, définitive de différents problèmes qui jusqu'ici avaient paru insolubles.

L'art ne peut que gagner à la collaboration de la science. On peut même dire qu'un art est d'autant plus près de la perfection qu'il est plus scientifique.

On lira donc toutes ces pages avec beaucoup d'intérêt, sans oublier le chapitre relatif à l'enseignement du chant rétrospectif, actuel et même futur, qui est des plus suggestifs.

Écrit dans une langue claire, très simple, quelquefois mordante, accessible à tous, ce livre intéressera tous ceux qui chantent ou simplement parlent, c'est-à-dire, en résumé, tout le monde.

1. Comme pour Lulli, par exemple, dont on lira avec le plus vif intérêt tout un chapitre bourré de suggestives et très probables conjectures au sujet de son *trust* des Opéras au XVIIe siècle.

Vespéral paroissien, avec traduction française des textes et rubriques en français. Petit in-8°, toile, titre doré, tranches rouges, 6 fr. Édition Schwann, C 2.

Voilà une belle et pratique édition pour tous les fidèles qui participent aux offices paroissiaux. La notation est grégorienne et, pour la plus grande commodité des chanteurs, l'intonation du psaume, après chaque antienne, est notée intégralement. Les cadences finales sont aussi présentées de telle sorte qu'on puisse leur appliquer facilement les diverses syllabes des versets. Enfin les strophes des *hymnes* sont toutes, sans exception, notées intégralement. Le livre comprend l'office complet des *Vêpres* et des *Complies* pour tous les dimanches et les fêtes principales de l'année, ainsi que les mémoires occurrentes.

VIENNENT DE PARAITRE (œuvres recommandées) :

Abbé L. Jacquemin : *Accompagnements nouveaux et très faciles du chant des offices* : Les principaux ordinaires de la Messe. II.— Antiphonaire, fasc. III : Dimanches de l'Avent ; grandes Antiennes « O » ; Ires Vêpres de Noël.— Propre des saints, IIe fasc. (février) ; prix : 1 fr. 50, chacun.

Édition de la Schola paroissiale :

G. Renard : *Les quatre antiennes de la T. S. Vierge* (texte français), partition : 2 fr. ; chant seul : 0 fr. 50; Orlande de Lassus (transcription par l'abbé F. Brun) : *Cantiques polyphoniques*, partition : 1 fr. 50 ; chant seul : 0 fr. 50.

Édition Janin :

G. Berruyer : *Deux motets grégoriens à la T. S. Vierge* (Ave, maris stella ; O gloriosa Virginum), à 2 et 3 voix égales ou mixtes, partition, chacun : 1 fr. 35 ; voix seules, chacun : 0 fr. 25 ; Abbé F. Brun : *Petit Mariale* (1. O Maria, mater pia ; 2. O Virgo pulcherrima ; 3. Ave mundi gloria ; 4. Mater Christi ; 5. Ave Maria ; 6. Virgo clemens), partition : 2 fr. 50 ; voix seules : 0 fr. 50 ; Chanoine L. Perruchot : *Quatre motets* à 2 v. inég. (ou duo pour Sopr. et Bar.), 1. Ave Maria, 1 fr. 75 et 0 fr. 35 ; 2. O salutaris, 1 fr. et 0 fr. 20 ; 3. Tantum ergo, 1 fr. 35 et 0 fr. 25 ; 4. Tu es Petrus, 1 fr. et 0 fr. 20 ; L. Saint Requier : *Salut bref*, à 2 v. ég. (1. O salutaris ; 2. Beata Mater (canon à 2 voix) ; 3. Tu es Petrus ; 4. Tantum ergo ; 5. Laudate Dominum (faux-bourdon), partition, 2 fr. 50 ; voix seules : 0 fr. 50.

Abbé F. Brun : *Messe de la T. S. Vierge* (*Cum jubilo*), accompagnement à 3 parties pour orgue ou harmonium : 1 fr. 50 ; *Messe de l'Épiphanie*, accompagnement 1 fr. 50.

Édition Bertarelli :

D. Pietro Branchina : *Les huit béatitudes* (texte latin), à 2 voix inég. (A. et T.) avec accomp. d'harmonium, net : 2 fr. 25.

Édition Schwann :

A. Gyo : *O sacrum convivium*, à 4 v. mixtes, partition : 0 fr. 65, chacune des voix, 0 fr. 15 ; *Salve Regina*, à 4 v. mixtes, partition : 0 fr. 80 ; chacune des voix : 0 fr. 15. Gregor Molitor : *Requiem* (Messe grégorienne pour les défunts), pour voix à l'unisson, avec accompagnement d'orgue, partition : 2 fr. ; voix seules : 0 fr. 25 ; W. Kurthen : *Litanies de Lorette*, pour 3 voix de femmes, avec acc. d'orgue, partition : 1 fr. 35 ; chacune des voix : 0 fr. 20 ; Séverin Wiemer : *Messe en l'honneur de N.-D. du perpétuel secours* (sans Credo), pour 4 v. d'hommes, partition : 1 fr. 35 ; chacune des voix : 0 fr. 20 ; H. Stein : *Messe en l'honneur de la B. V. Marie*, pour 5 v. mixtes, partition : 2 fr. 50 ; chacune des voix : 0 fr. 35.

LES REVUES (articles à signaler) :

La Petite Maîtrise, Janvier. — C. Boyer : *Laudate* ; A. Gastoué : *Agnus Dei* ; Dom Deprez : *Deux cantiques inédits à S. Joseph et à la S. Vierge* ; J. Fabre : *Oremus pro Pontifice, O salutaris, Miserere (alterné avec le chant grégorien)* ; Chabot : *Stabat (alterné avec le chant grégorien ou psalmodié)* ; R. Quignard : *Ave Maria* ; Chabot : *Tantum ergo.*

Revue du chant grégorien, n° 2. — Dom J. Pothier : *Séquence* « Sacerdotem Christi Martinum », *en l'honneur de S. Martin de Tours* [avec le texte entièrement noté ; œuvre authentique de Notker de S. Gall]. Dom L. David : *Notes pratiques sur le* « Salve Regina » (à suivre) ; *Étude sur le* Pressus (suite).

Comœdia, 6 décembre 1913. — L. Borgex : *Le monastère des Bénédictins anglais où s'abrite la* « Schola » *est menacé.* [Une ordonnance de Charles X, du 3 février 1836, avait ordonné la démolition de ces artistiques bâtiments qui datent de 1674. Nous avons bon espoir que leurs jours ne sont pas comptés.]

S. I. M., n°s 11, 12. — E. Neufeld : *Le cas Rust.* — Vincent d'Indy : *Réponse* [suite de cette intéressante polémique].

Le Guide musical, n° 48. — M. K. : *A propos du manuscrit de la 9e Symphonie de Beethoven* [suite à un intéressant article de Saint-Saëns, paru en novembre dans la *S. I. M.*, sur les manuscrits de musique de la bibliothèque royale de Berlin].

Arte cristiana, n° 12. — G. Tebaldini : *La musique et les arts décoratifs* [très curieux essai d'esthétique comparative entre les œuvres des peintres et sculpteurs des xve et xvie siècles et celles des musiciens de la même époque, appuyé de 17 magnifiques reproductions photographiques et d'exemples musicaux].

Musica sacra (Milan), n° 11. — *Un grand organiste* [article enthousiaste sur César Franck].

Musica sacro hispana, n° 2. — N. Otaño, S. J. : *Thomas-Louis de Victoria et son œuvre* (à suivre).

Caecilia (Strasbourg), n° 11. — X. M. : *Le* Motu proprio *en Alsace, après six ans d'exercice* [un regard rétrospectif pour juger du beau chemin parcouru].

Gregorius-Blatt, n° 12. — Carl Cohen : *Witt, notre modèle* [aperçu de la carrière du fondateur de la 1re Association Sainte-Cécile].

L'organiste catholique. — Le premier numéro de cette revue mensuelle a paru en octobre dernier. Organe de l'*Association générale des organistes*, dont le siège est à Cologne, elle traite de questions artistiques et s'occupe aussi de relever la situation matérielle des musiciens d'église, très précaire en Allemagne. Son directeur est M. A. Knüppel, organiste et maître de chœur à Altenessen (Province rhénane).

Musica sacra (Ratisbonne), Décembre. — Tout ce numéro est consacré à la mémoire du Dr F.-X. Witt, en souvenir du 25e anniversaire de sa mort. Un long et très intéressant article retrace la vie (1834-1888) et l'œuvre de cet ardent et courageux réformateur de la musique sacrée ; suivent quatorze lettres échangées entre lui et Liszt.

VARIÉTÉS

Préface curieuse d'un Recueil de cantiques de Peter Philips (15..-1628)

La bibliothèque de Versailles possède un exemplaire (malheureusement incomplet) de la première édition d'un excellent recueil de cantiques spirituels, publié à Valenciennes, en 1616, par l'imprimeur Jean Veruliet.

Les Rossignols spirituels.

Liguez en Duo, dont les meilleurs accords, nommément le bas, relevent du seigneur PIERRE PHILIPPES, *organiste de ses altezes Sereniffimes* [1].

A VALENCIENNE

De l'Imprimerie de Jean Vervliet, à la Bible d'or, 1616.

Le même imprimeur publia, en 1619, un recueil intitulé : *La pieuse alouette avec son tirelire.* (Bibl. Mazarine. Réserve, 46.638.)

Deux ans plus tard, Jean Veruliet fit paraître une seconde édition des « Rossignols spirituels... ragaillardis au primevére de l'an 1621 ». On la trouve à la bibliothèque de l'Opéra (fonds Weckerlin).

Jean Veruliet avait chargé le P. Antoine de la Chaussée de la revision de la *Pieuse Alouette,* et Pierre Philippes de l'établissement du recueil des *Rossignols spirituels.*

Ce Pierre Philippes [2] (Peter Philip ou Pietro Philippi) était un des artistes les plus réputés de ce temps. Né en Angleterre dans le dernier tiers du XVIe siècle, dans la foi catholique, il dut quitter de bonne heure sa patrie. Dès 1590, nous le rencontrons vivant dans les Pays-Bas.

En 1598, il était organiste à la cour de Bruxelles. En 1610, il fut nommé chanoine de la collégiale Saint-Vincent de Soignies. En 1611, il prend part à l'examen de l'orgue de la cathédrale Saint-Rombaut à Malines. Le 5 janvier 1621, il cède sa prébende de Soignies et reçoit en échange le bénéfice de la chapelle perpétuelle de Sainte-Marie-Madeleine, en l'église Saint-Germain, à Tirlemont.

Dans ses Litanies B. M. V., publiées en 1623, il est désigné comme chanoine de Béthune.

Philips mourut à Bruxelles en 1628 ; il a laissé plusieurs livres de madrigaux à 6 et 8 voix, des *Cantiones sacrae*, des motets et des pièces d'orgue.

Ses madrigaux à 6 voix devaient être fort appréciés si l'on en juge par le fait que Jean Breughel, dans l'un de ses tableaux, les a mis en évidence sur un clavecin (musée du Prado, à Madrid).

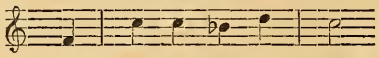
Philips, donc, publia à Valenciennes une soixantaine de cantiques, parmi lesquels plusieurs charmants Noëls [3] et notamment : *Le bel ange du ciel,* publié par

1. L'archiduc Albert († 1622) et Isabelle.

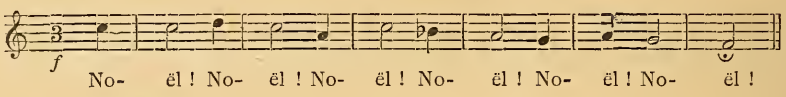
2. Cf. A. Pirro. Préface du dernier volume (sous presse) des *Archives des Maîtres de l'orgue.* M. Pirro a bien voulu nous communiquer ses notes manuscrites ; nous lui exprimons ici toute notre reconnaissance.

3. Il y a encore les Noëls :*O Roy de Gloire..* ; *Le Soleil aux beaux yeux devant sa sphère ronde, ne vy jamais la hault ni cy bas en ce monde... etc...*

Gevaert[1] d'après l'édition de 1621. Gevaert a conservé intacte la basse de Philips et s'est borné à une sobre réalisation des parties intérieures. Cependant à la 9e et à la 11e mesure, il faut supprimer, au soprano, la note de passage *ut*, et rétablir :



Au refrain *Noël !* il faut supprimer encore quelques notes, et chanter, d'après l'édition de 1616 :



De même, dans la partie de *Basse*, à la 4e mesure du refrain à 3 temps, il faut : *ut* (blanche), *ré* (noire), au lieu de : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*.

En tête du petit volume in-12, l'imprimeur a écrit une « Epistre Dédicatoire », et deux *airs* (en vers) [2], qui ne sont pas les parties les moins intéressantes de l'ouvrage. Nous donnerons seulement l'Epistre Dédicatoire, tant à cause de sa forme originale, que pour les témoignages qu'elle apporte, une fois de plus, en faveur de la liberté d'interprétation de la musique à cette époque, où tout était laissé à la discrétion et au goût des exécutants.

Nous comptons un jour revenir sur cet ouvrage et publier quelques-unes des plus belles pièces qu'il renferme.

FÉLIX RAUGEL.

EPISTRE DÉDICATOIRE

A

Monseigneur le Reverend Père en Dieu D. CHARLES DE PAR, très digne abbé de Sainct Amand et comte en Peve.

MONSEIGNEUR

Les Rossignols de vostre forest de Sainct Amand au beau Prime-vere vous donnent bien de la récréation, quand il vous plaist d'y aller vous esbattre, lesquels à l'abry d'un beau feuillage et verdoyant entonnent gayement leur ramage, et taschent à qui mieux mieux d'accueillir leur bon maistre et Seigneur.

Combien de fois les avez vous ouy, en concertant et s'entrerespondant, donner une admirable mélodie à vos oreilles, chantant tantost par nature, entremeslant dextrement le Bequarre avec le Bémol, tantost mariant le ton Dorien et Lydien leger et songeart, avec le Frigien et Martial, donnant et tonnant leur guerrier Tara-tantara. N'est-ce pas chose rare que de voir ces Choristes du Ciel se liguer en Trio, les deux en dessus, l'autre s'accorder en Bourdon, puis chacun d'iceux chanter les quatre parties tout seul ; cestuy-cy lentement par Longues et Maximes, cestuy là desserant la voix en Fuses et fredons drus et menus d'une harmonie si mesurée, telle que meritast d'estre ouye d'un homme qui en peut juger. Mon Seigneur, vos petits chantres Forestiers vous fournissent quidem les voix, les tons et accords, mais ils vous laissent pourtant la bonne parolle, n'ayant pas le credit de rehausser si avant leur jargon. Ce-pourquoy je vous viens presenter ces *Chansons Spirituelles* tant pour avoir que dire de bouche ou de cœur, comme font en Paradis les Bien-heureux; ravis en Dieu, à cause de la mélodie celeste qui bat leurs oreilles, et les fait parler, sans parler toutesfois à la mode des Contemplatifs ; que pour les imiter à par vous en vostre cabinet et ailleurs pendant qu'ils reprennent l'haleine.

A ceste fin vous y trouverez un Dessus clair et hautain, avec le Bas ondoyans par ascendans et descendans, remplis et graves, et si ces Duo ne vous aggréent pas tousiours, formez les Trio, y pesle-meslant vostre Clavi-cordion. Voi-là, Mon-Seigneur ce que je présente à V. Seigneurie, désireux que ce Liure luy sert d'une Forest domestique, et ces accords de Rossignols familiers et apprivoisez, et que désormais elle me tienne pour

Son petit Serviteur.
IEAN VERVLIET, Imprimeur.

1. 4e fascicule de sa collection de *Chœurs sans accompagnement*. Lemoine, édit.
2. « Le livre au lecteur accort et aux catéchistes », — « Le livre à l'Envieux ».

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Vingtième Année — N° 3 — Mars 1914

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V°)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

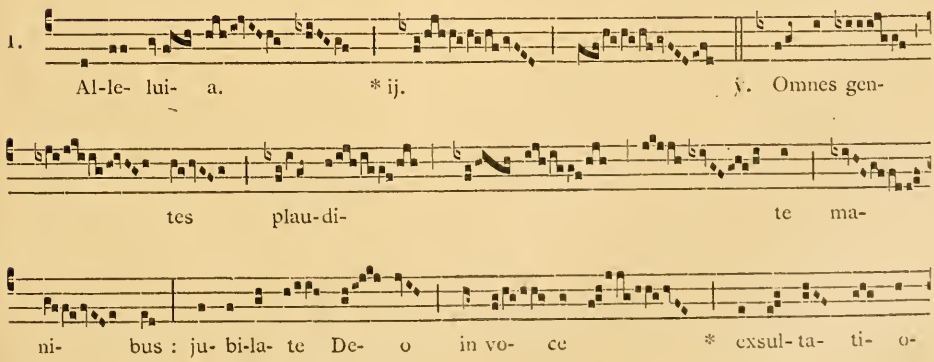
Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

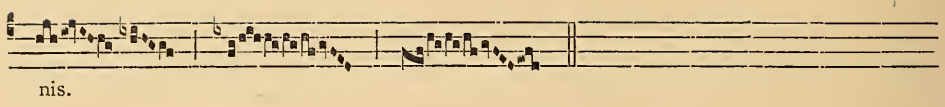
SOMMAIRE

*A propos de l'*Alleluia : ℣. Omnes gentes. . . . . R. P. J. Borremans.
Nouvelles musicales.
Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle. — Les agréments (suite). . . . . E. Borrel.
Deux chefs-d'œuvre de la facture d'orgue française. . . . F. Raugel.
Petite correspondance.
Bibliographie : Le Graduel et l'Antiphonaire romains, *par Amédée Gastoué.* . . . . . A. Sérieyx.
Ouvrages divers ; les Revues ; articles à signaler. . . . . La Rédaction.

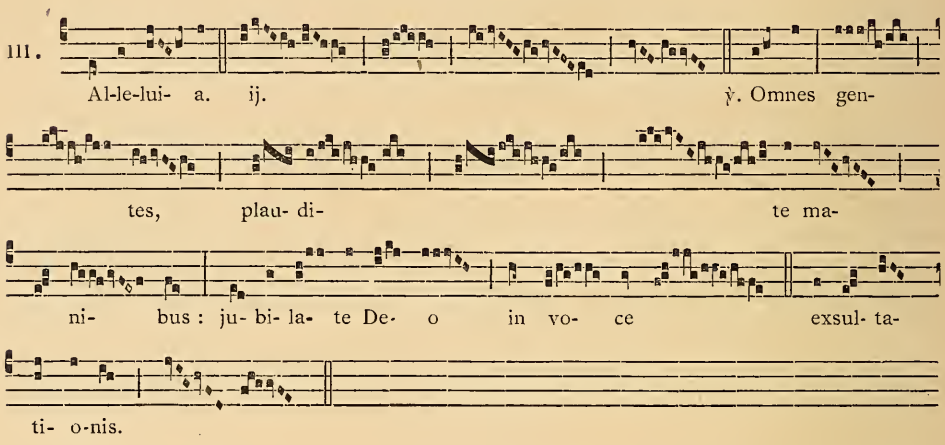
A propos de l'*Alleluia* : ℣. *Omnes gentes*

VERSION DE LA VATICANE.





VERSION DES CISTERCIENS.



Il y a lieu de se montrer surpris du fait que la mélodie de l'*Alleluia : ℣. Omnes gentes*, nous soit ainsi présentée sous deux aspects totalement divers, bien que la provenance d'une source commune saute aux yeux : la version de la Vaticane appartient au Ier mode homogène ; celle des Cisterciens, au contraire, appartient au IIIe mode, lui aussi homogène.

S'il ne s'agissait que de divergences purement mélodiques plus ou moins notables, on n'aurait pas de peine à se les expliquer, dût-on les attribuer à la fantaisie de quelque copiste ; mais à présent qu'il s'agit d'une modification si profonde qu'elle s'attaque à l'essence même de la mélodie — à sa forme modale — on est en droit de se demander si, d'une part ou de l'autre, nous n'avons pas affaire à une entaille faite de parti pris à la mélodie primitive.

Le cas mérite d'être examiné de près, afin que nous puissions établir laquelle des deux versions citées est dans le vrai.

Voyons donc laquelle concorde le mieux avec les données des mss. tant notés *in campo aperto* que notés sur portée, et, en vue d'être plus clair, considérons séparément les deux parties du morceau : la vocalise alléluiatique et le verset.

LA VOCALISE ALLÉLUIATIQUE.

Pour ce qui est de la vocalise alléluiatique, tous les mss. notés *in campo aperto* que nous avons pu consulter [1] donnent, comme finale, une formule ou identique ou quasi identique à celles de la version vaticane ; ce qui confirme, à n'en pas douter, la conception de la phrase au Ier mode.

1. Ces mss , il est vrai, ne sont pas nombreux, mais parmi eux il en est plusieurs qui sont universellement cotés comme étant d'une grande autorité ; les voici :

Au reste, toutes les formules de cette version concordent avec celles des mêmes mss. neumatiques.

Enfin, nous verrons plus loin que les mss. notés sur portée attestent, à leur tour, la légitimité du Ier mode.

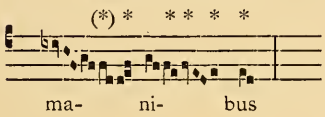
Quant à la version des Cisterciens, elle ne ressemble ni de près ni de loin aux données des mss. mentionnés notés *in campo aperto*, et nous ne connaissons aucun ms. noté sur portée qui la confirme, en dehors, bien entendu, des mss. cisterciens à partir du XIIe siècle [1].

En présence donc de cet isolement de la seconde version, il est permis de conclure que la première, *la version de la Vaticane, reproduit plus authentiquement la vocalise alléluiatique originale.*

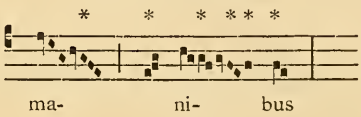
LE VERSET.

En y regardant de près, on peut remarquer qu'au verset le désaccord entre les deux versions ne réside pas tant dans *le développement* mélodique que dans la profonde divergence entre LES INTERVALLES de certaines formules. Ainsi, prenons l'incise *manibus.*

Version vaticane



Version cistercienne



Les formules sont pour ainsi dire identiques dans les deux versions; pourtant, combien la nature en est différente dans la seconde ! Les intervalles sol fa (1 t.), mi fa (1/2 t.) de celle-ci ne concordent guère avec leur correspondants respectifs fa mi (1/2 t.), ré mi (1 t.) de la première ; pour qu'ils concordent, il y faudrait fa mi♭ (1 t.), ré mi♭ (1/2 t.).

On voit donc qu'une même formule peut se prêter à des transcriptions totalement diverses [2].

Or, comment connaître les degrés mélodiques de la version des mss.

1. Laon, 239, Xe s.
2. Saint-Gall, 339, Xe s.
3. Einsiedeln, 121, XIe s.
4. Montpellier, 159, XIe s.

} d'après la reproduction phototypique de la *Paleographie musicale* des Rév. Pères de Solesmes.

5. Schäftlarn, clm, 23, 270, XIe-XIIe s.
6. Schäftlarn, clm. 17, 019, XIe-XIIe s.
7. Cuissy, XIIe s.
8. Schlälgl, XIIIe s.

1. Les livres liturgiques des Dominicains ne contiennent pas l'*Alleluia* : ℣. *Omnes gentes*, ni pour le texte ni pour la mélodie.

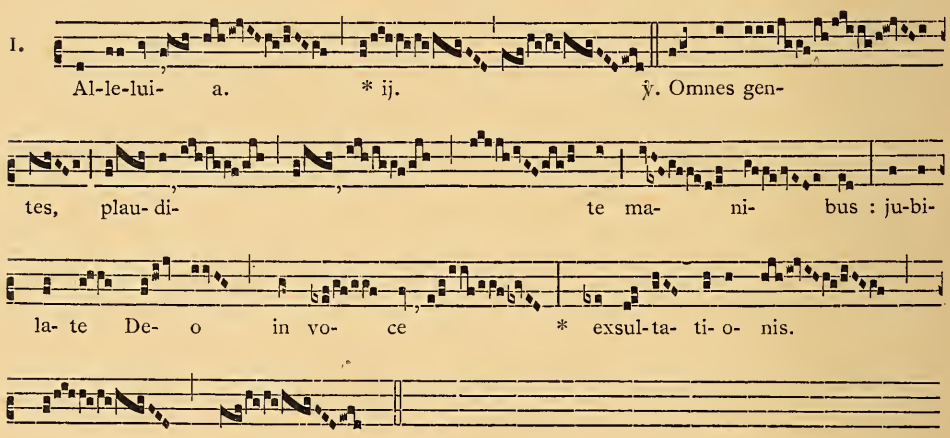
2. On se rappellera, à ce propos, le cas de la formule finale et de celle du mot *moritur* au verset dans l'*Alleluia* : ℣. *Christus resurgens* (v. notre étude précédente, XIXe année, nos 9-10, septembre-octobre 1913).

in campo aperto, puisque ceux-ci ne précisent nullement *les intervalles* de leurs formules ? Ils sont impénétrables sous ce rapport. Dès lors, on comprend que le contrôle des mss. cités plus haut ne se présente pas, pour l'examen du verset, dans les mêmes conditions que pour la vocalise alléluiatique, dont on pouvait reconnaître la modalité à la formule finale. Par conséquent, bien que la ligne neumatique soit, à vrai dire, plus fidèlement suivie par la version vaticane, on ne peut cependant pas conclure avec certitude en faveur de celle-ci plutôt qu'en faveur de la version cistercienne.

Il ne nous reste, en fin de compte, qu'à nous en rapporter aux mss. notés sur portée, qui sont les témoins les plus autorisés et les plus clairs que nous ayons de la vraie conception originale de notre mélodie.

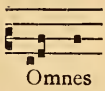
Voici donc l'*Alleluia : ℣. Omnes gentes* tel qu'il se trouve dans la dernière édition (de 1910) du *Graduale Praemonstratense :*

VERSION DES PRÉMONTRÉS.



En faveur de cette troisième version, il y a d'abord le témoignage de toute la tradition de l'Ordre des Prémontrés, remontant jusqu'au premier quart du XIIe siècle.

PROVENANCE DES MSS.	MA*nibus*	VO*ce*	*ex*SUL*tationis*.
1. BELLELAY, XIIe s.	♭	♭	
2. PARC, XIIe-XIIIe s.	♭ (1)	♭ (1)	♭ (1)
3. SCHÄFTLARN, clm. 17013, XIIIe s.	♭	♭	♭

1. Ce ms. donne la vocalise alléluiatique transposée comme plus haut ; le verset s'y trouve noté dans sa position régulière  jusque vers la fin, où le copiste renvoie à la vocalise initiale. L'effet des trois bémols mentionnés y est donc ; ce qui est l'essentiel.

Omnes

2. Ce bémol est peut-être de seconde main, mais ce fait importe peu, on en conviendra.

Supplément à la *Tribune de Saint-Gervais* Février 1914
NOUVEAU RÉPERTOIRE D'ŒUVRES MODERNES

1re SÉRIE : MOTETS & MESSES À VOIX ÉGALES

MOTETS MONODIQUES

POUR LES SALUTS

A Mr l'Abbé LENERT Curé de St Nicolas du Chardonnet

N° 14

L. SAINT-REQUIER
Directeur des Chanteurs de St Gervais

N° 1
ECCE PANIS

Pieusement *p* *plus p*

1_Ec - ce — pa - nis an - ge - - - ló - rum, —
2_In fi - gú - ris prae - si - - - gná - tur, —

Fac - - tus ci - bus vi - a - tó - - - rum —
Cum — I - sa - ac im - mo - lá - - - tur, —

dim. *pp*

Ve_re pa - nis fi - li - ó - rum non mit_tén - dus cá - - - ni_bus
A_gnus Pas_chae de_pu_tá - tur, Da_tur man - na pá - - - tribus

3_Bo_ne Pas - tor pa - nis ve - re, Je - su, nos - tri mi - se - ré - re :
4_Tu_qui_cunc - ta scis et va - les, qui nos pas - cis hic mor_tá - les :

pp

Tu nos pas - ce nos tu - é - re Tu nos bo - na fac vi_dé - re
Tu os i - bi commen_sá - les co_hae_ré - des et so_dá - les

dim. **Lent** *mf*

in ter - ra — vi_vén - ti - um —
Fac san_ctó - rum cí - vi - um —
A - - men — Al_le_lu - ia.

N° 2
O QUAM SUAVIS

Tres recueilli

p

O — quam su - á - - vis est —

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Partition, net : 1f50 _ Parties de Chœur : 0f25
SCHOLA CANTORUM » 269 rue St Jacques Paris
S 1314bis C
Tous droits réservés
Nil obstat
A. VIGOUREL
Imprimatur
Parisiis, die 13 Octobris 1913

Dó - - mi - ne spí - ri - tus tu - us, qui ut dul - cé - di - nem tu - am

cresc. *mf* *pp*

in - fí - li - os demonstrá - res, Pa - - - ne su - a - vís - si - mo — -

détaillez

de cae - - lo prae - sti - to,— e - su - ri - én - tes re - ples bo - nis

dim. **rit.** **lentement**

fas - ti - di - ó - sos dí - vi - tes di - mí - tens in á - - - nes.

N° 3
SUB TUUM

Très souple **rit.**

Sub tu - - um prae - sí - di - um con - fú - gi - mus,

a Tempo

Sancta De - i gé - ni - trix nos - tras de - pre - ca - ti - ó - - nes

ne des - pí - ci - as in ne - ces - si - tá - ti - bus sed a pe - rí - cu - lis - cunc - tis.

cresc. *f*

lí - - be - ra nos sem - per, Vir - go glo - ri - ó - - - sa

p **rit.** **plus lent**

et be - ne díc - - - ta Al - le - lú - - - ia.

N° 4
AD TE CONFUGIMUS

Assez vite - *Simplement*

Ad te con - fú - gimus o Marí - a Vi - ta dulcé - do et spes nos - tra:

succú-re ca-dén-ti súr- - -ge-re qui-cu-rat pó-pu-lo,-

tu quae ge-nu-ís-ti, na-tú-ra mi-rán- - -te,

tu-um san-ctum Ge-ni-tó-rem Al-le-lú- -ia.

N° 5
OREMUS PRO PONTIFICE

O-ré-mus pro Pontí-fi-ce nostro Pi-o: Dó-minus consér-vet e-um,

sans respirer

et vi-ví-fi-cet e-um, et be-á-tum fá-ci-at e-um in ter-ra,

rit.

et non tra-dat e-um in á- -ni-mam i-ni-mi-co-rum e-jus.

N° 6
TANTUM ERGO

Profondément recueilli

Tan-tum er- -go sa-cra mén-tum Ve-ne-ré-mur cér-nu-i
Ge-ni-tó-ri Ge-ni-tó-que Laus et ju-bi-lá-ti-o

Et an-tí-quum do-cu-mén-tum No-vo ce-dat rí-tu-i
Sa-lus, ho-nor, vir-tus quo-que Sit et be-ne díc-ti-o

a Tempo

Prestet fi-des sup-plemén-tum Sén-su-um de féc-tu-i
Pro-ce-dén-ti ab u-tró-que Com-par sit lau-dá-ti-o

plus lent

A- - -men Al-le-lú- - -ia.

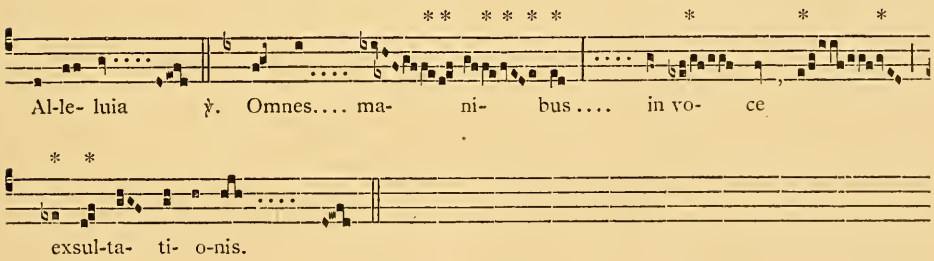
BOSTON

4. Tongerloo, xive s.	♭	♭	♭
5. Oosterhout, xive s.	♭	—	♭
6. Parc (fragment), xive s. (?)	—	♭	—
7. Averbode, xve s.	♭ (2)	—	♭
8. Berne (bibl. r. de La Haye), xve s.	♭	♭	♭
9. Herenthals, 1559.	♭	(mutilé)	(mutilé)

Au surplus, déjà en 1904, les Rév. Pères de Solesmes adoptaient la même version, presque note pour note, dans le *Liber usualis*, et le Dr P. Wagner la cite, lui aussi, dans son *Neumenkunde* (1re éd., p. 301 ; 2e éd., p. 464) ; d'où nous croyons pouvoir déduire qu'*au moins les meilleurs mss. romains sont d'accord avec les mss. prémontrés.*

Au fond, la version prémontrée ne diffère d'une façon absolue d'aucune des deux autres ; elle en constitue une combinaison très curieuse : pour la vocalise alléluiatique, elle confirme la version de la vaticane ; pour le verset, au contraire, elle donne la préférence à celle des Cisterciens.

Mais, s'il en est ainsi, si, tout en conservant la modalité de la vaticane à la vocalise alléluiatique, elle admet comme plus authentiques au verset *les intervalles* de la version cistercienne, nécessairement nous y rencontrerons des intervalles chromatiques avec *mi*♭, comme nous le disions plus haut. Et, en effet, en conservant la notation régulière du Ier mode, qui est le mode prédominant, nous obtenons :



Ainsi donc se justifie la transposition de la mélodie à la *quinte aiguë*, transposition pratiquée par tous nos mss. et par ceux qui ont déterminé les Rév. Pères de Solesmes et le Dr P. Wagner à admettre la version chromatique comme étant la version primitive ; le *mi*♭ y est rendu par le *si*♭.

Présenté sous cette forme, notre *Alleluia* : ℣. *Omnes gentes* contient un nouveau cas de mode mixte. Il est composé, tout comme l'*Alleluia* : ℣. *Christus resurgens*, du IIIe mode et du Ier, mais l'alternance s'y fait en sens inverse : ici, c'est le Ier mode qui est prédominant, alors que dans l'autre cas c'était le IIIe mode ; d'où l'occurrence d'un « chroma » différent dans les deux cas (v. plus loin).

(*A suivre.*) Jules Borremans.

Nouvelles musicales

PARIS

A Notre-Dame-de-Clignancourt : *Un nouveau groupe de musique sacrée.* — Il nous avait été impossible, dans le dernier numéro, alors sous presse, de rendre compte de l'intéressante manifestation artistique à laquelle nous avions assisté, pour la clôture du cycle de Noël, dans l'église de ce grand faubourg. M. l'abbé Théodas, par son dévouement inlassable, a su rassembler, en une société chorale religieuse, un groupe de bonnes volontés : enfants, jeunes gens, hommes, qui se sont réunis autour de la maîtrise paroissiale, tous, par conséquent, amateurs, et amateurs zélés et désintéressés, au nombre de plus de cent !

Le programme comportait l'exécution de l'*Oratorio de Noël*, de Saint-Saëns (pour lequel les solistes seuls étaient des professionnels, de Colonne, des Chanteurs de Saint-Gervais, et de l'Opéra-Comique, Mmes Horr-Fournier, Marie Fouqué, H. B..., MM. Georges Mary et Cornubert). L'interprétation des chœurs et de l'orchestre a été très bonne. Après le concert spirituel, tout un salut *a cappella*, comprenant deux Noëls des XVIIe et XVIIIe siècles harmonisés par Gevaert ; *O vos omnes*, de Vittoria ; *Diffusa est*, Nanini ; *Ego pro te rogavi, Petre*, 2e partie du *Tu es Petrus* de Clemens non papa ; *Tantum ergo* sur un choral de Bach. Après la bénédiction, une cantate de Noël de l'abbé N. Couturier, le regretté directeur de la maîtrise de Langres.

Toutes nos félicitations à M. l'abbé Théodas, et nos remerciements à ses chanteurs, avec nos meilleurs vœux pour la prospérité de cette jeune, vaillante et intéressante société, à laquelle il ne reste plus..... qu'à trouver un titre.

Saint-Quentin. — On nous communique le grand succès remporté aux dernières solennités religieuses par les œuvres de nos amis F. Raugel, M. de Ranse et de M. le chanoine Perruchot. Aux offices de la Basilique et à l'occasion de la fête de l'Immaculée-Conception, on exécuta un *Tota pulchra es*, à 2 voix de femmes, du maître de chapelle de la Cathédrale de Monaco. Du directeur de la Société Haendel, on fit entendre des *Litanies à la Sainte Vierge*, à deux chœurs, d'un charme mélodique délicieux, et du fondateur de la Schola de Saint-Louis, un bel *Adoremus*.

D'ailleurs, sous l'ardente impulsion de notre ami Civil, le bon grain lève généreusement dans cette ville et la moisson promet d'être belle. Il vient, en effet, de s'y constituer une société chorale religieuse, « les Chanteurs de la Basilique » qui, à l'exemple de ses sœurs aînées de Paris, de Reims... et d'ailleurs, se propose de donner des offices modèles autant par leur sens religieux que par leur goût artistique. Honneur à cette jeune phalange et à son chef !

Reims. — Le dimanche 1er février, après vêpres, les *Chanteuses de nostre Dame*, venues nombreuses à l'église Saint-Benoît, ont exécuté *Verbum caro*, à 3 voix, de R. de Lassus ; *Quam dilecta*, alterné avec le chœur des fidèles, de P. Piel ; *Misericordias*, de R. T. (initiales qui disent la modestie du dévoué maître de chapelle de la cathédrale) ; *Te Deum*, grégorien ; puis, pendant le salut : *Ave, Regina caelorum*, à 2 voix, de Ch. Bordes ; *Antienne* de Saint-Benoît, en grégorien ; *A Pie X*, rythme latin de

Mgr Foucault, mélodie de Dom Pothier ; *Tantum ergo*, à 3 voix, de Saint-Saëns. Après la bénédiction : *Louanges divines*, à 3 voix, de Dom A. Deprez, et *Magnificat*, texte du cantique adapté sur une cantate de J. S. Bach. Le lendemain, autre salut, à l'église Saint-Thomas, qui comportait un programme choisi avec autant de goût. Chaque premier vendredi du mois, en outre, ce groupe zélé chante pendant la messe de 7 h. 1/2, et ses chants, « préparés avec un soin respectueux, sont exécutés dans un grand sentiment de piété ». C'est, entre autres nouvelles très édifiantes, ce que nous apprend la *Prière chantée*, qui vient de faire paraître son deuxième numéro.

Grenoble. — Nous avons déjà signalé à nos lecteurs la *Schola N.-D. de Miséricorde*, que dirige avec tant de zèle et d'ardeur M. l'abbé Poncin, maître de chapelle de la cathédrale. Fondée le 14 janvier 1910, avec l'approbation et sous le haut patronage de Mgr Henry, honorée de la bienveillance de Mgr Maurin, évêque de Grenoble, cette œuvre catholique a pour but de « *faire connaître et aimer le vrai chant de l'Église* » ; de donner conscience aux fidèles de la part qui leur est réservée dans les offices liturgirques et de les former à la bonne exécution du Chant grégorien, en obéissance au *Motu Proprio* de S. S. Pie X et des décrets de la S. C. des Rites qui en ont réglé et déterminé l'application.

C'est avant tout une *Œuvre religieuse* et un *Moyen d'apostolat*. En effet les personnes initiées sont en mesure de se rendre très utiles dans leurs paroisses respectives où leurs enseignements donnés dans les catéchismes, les patronages ou les œuvres, préparent la renaissance si souhaitable du chant populaire et de la prière collective, et contribuent à entretenir ou à restaurer le sentiment de la beauté dans le culte rendu à Dieu.

Voici le splendide programme des chants exécutés au salut solennel du 25 janvier 1914, qui était la 100e audition donnée, depuis sa fondation, par la *Schola N.-D. de la Miséricorde*, avec le concours du grand séminaire :

Entrée, orgue : *Prélude des Béatitudes*, César Franck ; *Tu es Petrus*, à 4 voix mixtes, Clemens non papa ; *Unis dans un transport joyeux*, choral, J.-S. Bach ; *Sicut cervus desiderat*, à 4 voix mixtes, Palestrina ; *Jesu dulcis memoria*, à 4 voix mixtes, hymne avec strophes grégoriennes, Vittoria ; *Unam petii a Domino*, graduel de la messe du jour (Fête de la Sainte Famille), chant grégorien ; *Alma Redemptoris Mater*, 4 voix mixtes, Palestrina ; *Loquebantur variis linguis Apostoli*, à 4 voix mixtes, Palestrina ; *Ave maris stella*, à 4 voix mixtes, hymne avec strophes grégoriennes [1], F. Anerio ; orgue : *Fantaisie*, Hellé.

Salut : *O salutaris hostia*, à 4 voix mixtes, Pierre de la Rue ; *Oremus pro Antistite nostro*, chant grégorien ; *Tantum ergo*, à 4 voix mixtes, Vittoria ; Orgue : *Extase*, Guilmant ; *Tollite hostias*, à 4 voix mixtes, Saint-Saëns ; Orgue : *Symphonie* et *Toccata*, Widor.

Cette imposante cérémonie, où Mgr Manier, évêque de Belley, prit la parole, était présidée par Mgr Maurin, évêque de Grenoble, et fut suivie par une assistance considérable.

Orléans. — Le mardi 2 février, à 8 h. 1/4, a eu lieu à la cathédrale une grandiose solennité artistique dont le produit doit être consacré à la réparation de l'orgue du chœur.

Dès 8 heures, les vastes nefs de Sainte-Croix sont bondées d'une foule énorme : c'est l'assistance des grands jours. Et malgré cette affluence, on a constaté le plus religieux recueillement.

Mgr Touchet préside dans le haut du chœur, entouré d'un nombreux clergé.

L'orchestre et les exécutants, maîtrise, chorale et amateurs, au nombre de 400, sont groupés dans le bas du chœur.

Le concert spirituel commence par la *Fugue en ré majeur* de Bach, exécutée au grand

1. Les strophes 1, 3, 5, 7 étaient chantées par la Schola ; les strophes 2, 4, 8 par le grand séminaire et la maîtrise.

orgue par M. Berthier ; puis M. Guillermet fait entendre, sur la musique de Gounod, les *Dernières Volontés de Louis Veuillot*. Après une *Fantaisie* du grand orgue, de G. Marty, on entend l'admirable motet à quatre voix de C. Franck, *Dextera Domini*, parfaitement rendu par toute la chorale ; vient ensuite une *Pastorale* de Lebel, tout aussitôt suivie de l'exécution d'une *Ode symphonique à Jeanne d'Arc*, de A. Coquard, oratorio de très grande allure, après lequel un *Carillon* pour orgue, de Berthier, formait la transition pour arriver à la trilogie lyrique *le Christ*, écrite par M. Destenay d'après un mystère flamand du XVIe siècle, composition grandiose qui fut chaleureusement exécutée par les 400 exécutants réunis sous la baguette souple et ferme de M. le chanoine Laurent.

La solennité se terminait par un salut solennel qui comportait : *O Domine Jesu*, de Palestrina, exécuté *a cappella*, qui ne fut pas la moins goûtée de toutes les œuvres entendues ; *O virgo intemerata*, de Hummel ; *Tantum ergo*, de M. Laurent. Après la bénédiction et un chœur final du *Christ*, de Destenay, la foule s'écoula lentement. tandis que s'éteignaient au grand orgue les derniers accords de la *Toccata* de Th. Dubois.

Saint-Louis-d'Antin. — La *Schola de Saint-Louis-d'Antin*, poursuivant le cours de ses belles solennité musicales, donnait le 1er février, en la fête de la Purification, sa quatrième audition sous la direction de notre ami M. de Ranse, avec le concours de M. J. Boulnois à l'orgue.

Voici quel en fut le programme :

Avant les vêpres : *Fantaisie en* sol *mineur*, J.-S. Bach ; à vêpres : *Psaumes* en faux-bourdons des maîtres anciens ; hymne : *Ave maris stella*. (Les strophes paires étaient alternées par le grand orgue : strophe 2, *Fugue à 4* ; strophe 4, *Duo* ; strophe 5, *Dialogue sur les grands jeux*, de N. de Grigny). *Magnificat* du 8e ton, Marc de Ranse. Après les vêpres : *Ave Regina caelorum*, C. Aichinger ; *Tota pulchra es*, prose antique. Après l'allocution, choral : *Agnus Dei*, pour orgue, J.-S. Bach. Au salut : *Salvator mundi*, Palestrina ; *Diffusa est*, Nanini ; *Tu es pastor ovium*, Palestrina ; *Tantum ergo*, en *fa*, Vittoria. Après la bénédiction : *Cor meum*, chœur à 6 voix, Rameau ; *Fugue en* sol *mineur*, J.-S. Bach.

Constantinople. — Grâce aux efforts persévérants du R. P. Détroit, maître de chapelle du Collège de Sainte-Pulchérie, les principes scholistes s'implantent, là-bas, de plus en plus solidement, et l'on commence à goûter et à aimer la bonne musique. A cet égard, la belle conférence donnée, le dimanche 25 janvier, par le R. Père est des plus significatives ; elle ne comportait, comme complément musical, que des œuvres anciennes et d'un goût sérieux ; et cependant le succès en a été complet. On y exécutait : *Chantons, je vous en prie*, *Guillaume*, *Antoine*, *Pierre* (Noël provençal) ; *l'Ange et le Berger* (Noël provençal); *Grâces soient rendues* ; *Voici la Noël* ; *Un flambeau*, *Jeannette*, *Isabelle* ; *Entre le bœuf et l'âne gris* ; la *Prose de l'âne* et le *Bel ange du ciel*, harmonisé par Gevaert. Ce dernier chœur, chanté à 4 voix mixtes *a cappella*, fut applaudi à tout rompre. Quant à la *Prose de l'âne*, chantée également sans accompagnement, elle fut si bien réussie que l'on dut la redire jusqu'à trois fois ! Il est vrai qu'elle était donnée avec les costumes et décors de l'époque et aussi... avec maître Baudet, comme protagoniste.

La musique religieuse, elle aussi, est en notable progrès, et les offices de Noël, entre autres, ont été fort remarqués. Après les matines en grégorien, avec leçons solennelles, on avait entendu la *Messe* de Stehle, très artistiquement exécutée, un *Panis angelicus*, à 4 voix, de Perruchot, et un *Noël* de Wambach. Inutile d'ajouter que tout le propre de l'office avait été donné d'après l'édition Vaticane. Si les résultats obtenus n'atteignent pas encore la perfection désirée par les délicats, c'est, du moins, un mieux très louable qui ne fera que s'accentuer avec le temps.

Mises au point.— Ce qui eût eu besoin d'être mis au point, ce sont les idées émises le mois dernier par un rédacteur de la *Croix de l'Isère*, qui, bien que ses articles décèlent soit un organiste, soit un ecclésiastique, et peut-être les deux, n'a pas

l'air d'être très au courant de ce qui concerne la pratique du chant grégorien et du *motu proprio* sur la musique sacrée. L'a-t-il seulement jamais lu ? Je cite : « Une autre exagération consiste à supprimer totalement la musique [lisez : à plusieurs parties ou avec orgue] de nos solennités religieuses, [pour n'exécuter que du grégorien] et cela au nom du *motu proprio* QUI NE DIT RIEN DE SEMBLABLE » !! Or le *motu proprio* dit, en parlant de ce même chant grégorien : « Tous tiendront fermement qu'une fonction ecclésiastique ne perd rien de sa solennité quand elle n'est accompagnée d'aucune autre musique que de celle-là. »

Un peu plus loin, le même rédacteur assure carrément que, sur les alternances d'orgue, il y a « des précisions récentes », « émanant de qui de droit », qui sont contraires aux « opinions personnelles de prétendus artistes ». Oh ! Monsieur l'abbé, vous n'avez donc jamais feuilleté — seulement feuilleté — les décisions de la S. C. des Rites ?

D'ailleurs, une protestation — point complète, c'est malheureux — fut insérée quelques jours après : le rédacteur répliqua. Tout en se déclarant d'accord sur certains points généraux avec son contradicteur, l'auteur revient sur divers passages, et nous apprend de bien douces choses : en particulier, que les décrets pontificaux sur les abus de l'orgue visent « l'harmonium qui n'est pas un instrument liturgique » (?) et nullement « l'orgue à tuyaux » !!! Ah, oh ! Vous êtes orfèvre, Monsieur Josse.

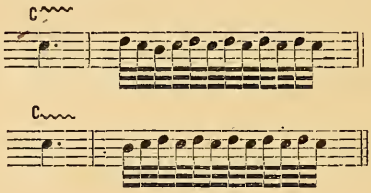
Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle

(*Suite*)

LES AGRÉMENTS (*Suite*).

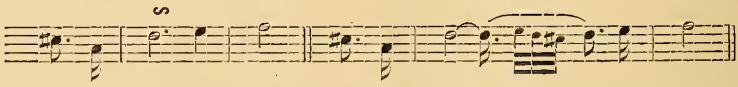
§ 6. — CADENCES DIVERSES.

Cadences indiquées par d'Anglebert :

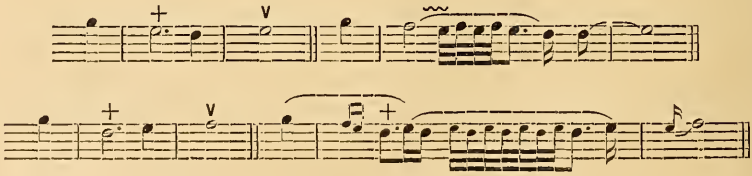


Comme beaucoup d'autres agréments français, elles ont été adoptées par Bach. La première est une double cadence ordinaire.

Double Cadence coupée (L'Affilard) :

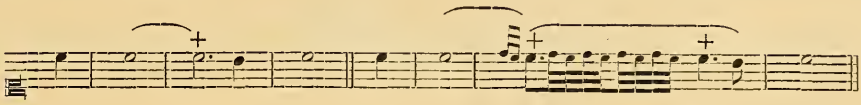


David donne les exemples suivants : *Cadence coulée* passant par l'intervalle de tierce ou quarte en descendant :



La *Cadence* « par redoublement des battements du gosier sur une tenue de plusieurs notes au même degré, ne se termine jamais que sur

la dernière des notes tenantes, y formant le ton de la note cadencée par un tour de gorge » :



« *Cadence molle.* Elle n'a jamais d'appui, elle commence par des martellements en dedans battus très lentement et mollement, en sorte que le son paroisse sortir un peu de la poitrine. On la termine en laissant mourir la voix par gradation. » (Bérard, Blanchet.)

« La *demi-cadence* ou le coup de gorge. On la commence par un appui qui est toujours une notte d'emprunt : on enfle, puis on diminue le son au-dessus de la notte où l'on doit former la demi-cadence, on y ménage des demi-martellements qui constituent l'essence de cet agrément. On la termine quelquefois comme la cadence appuyée, mais avec beaucoup plus de douceur. » (Bérard, Blanchet.)

§ 7. — Observations sur les cadences.

Bacilly signale comme une erreur de faire toujours des tremblements sur une note diésée en montant (« car si elle est en descendant, il n'y a pas quasi lieu d'éviter le tremblement pourveu que la syllabe soit longue »). Hotteterre donne comme règle de trembler toujours les notes diésées accidentellement, excepté les brèves ; on n'y marque pas le tremblement[1].

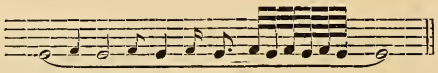
Après avoir parlé des tremblements appuyés, Couperin ajoute : « A l'égard des autres tremblements ils sont arbitraires. Il y en a d'appuyés, d'autres si courts qu'ils n'ont ny appuy, ny point d'arrest. On en peut même faire d'aspirés. »

« Le tremblement molement battu convient aux chants langoureux et plaintifs. Le tremblement vivement ou légèrement battu convient aux chants sérieux, légers et gays... Le chevrottement, le tremblement à la tierce ou à la quarte sont défendus. »

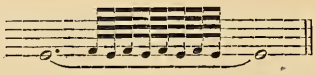
Bien que l'égalité dans les battements soit recommandée, il est permis de se demander si dans certaines circonstances on ne battait pas ainsi : Nous avons vu qu'il a été question de martellements lourds et pointés. La notation du tremblement par Montéclair : semble autoriser cette interprétation, qui paraît fortifiée par la notation

1. Toinon dit qu'on doit « pratiquer ainsi devant les *notes diésées*, surtout lorsque le chant ira par degrés éloignés » :

suivante, par Lacassagne, de la cadence pleine à progression ancienne, qu'il propose de supprimer :



Il remplace cette manière de faire par la suivante :



Il est probable que l'usage des battements inégaux a été à la mode au milieu du XVIIIe siècle, peut-être pour des cadences en mouvement lent lorsque la nature des paroles ou de la pièce s'y prêtait.

§ 8. — Terminaison des cadences.

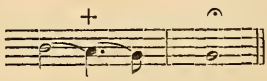
L'École française s'est intéressée surtout aux débuts des cadences. Leurs terminaisons ne sont décrites nulle part en détail ; c'est l'inverse aujourd'hui. Néanmoins, examinons la question de près.

Bacilly nous enseigne qu' « il y a trois choses à remarquer dans la Cadence, la notte qui la précède et qui souvent n'est pas marquée, mais seulement supposée ; le battement du gosier qui est proprement la cadence, et la fin qui est une liaison qui se fait du tremblement avec la Notte sur laquelle on veut tomber par le moyen d'une autre Notte touchée fort délicatement » ; exemple : si le trille est sur un *mi*, cette liaison se fait sur un *ré* « qui n'est qu'éfleuré (même s'il est écrit en caractères ordinaires) pour aller tomber sur le même *ré* ou même sur un *ut* qui est la finale. Cette liaison n'est jamais marquée, sauf exception ». Cela se fait sur la pénultième d'un mot féminin.

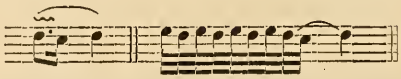
« Cette liaison ne se fait pas si la cadence a lieu sur l'antépénultième d'un mot à terminaison masculine, car la pénultième tient lieu de liaison... Il est des endroits où il ne faut pas faire la liaison, et d'autres où il est indifférent de la faire ou de l'omettre, par exemple s'il y a deux nottes en descendant... La liaison est supposée dans les Cadences qui sont au milieu ou à la fin des Airs quand la Cadence descend sur une seconde. »

Quand la Cadence termine par cette liaison, on dit généralement qu'elle est *fermée* :

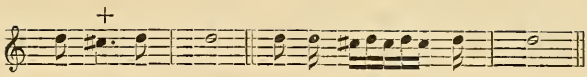
Cadence appuyée, battue et fermée :



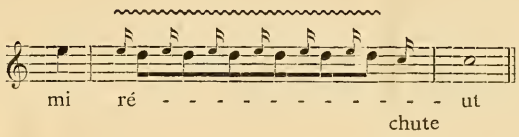
Voici une terminaison particulière indiquée par Raison :

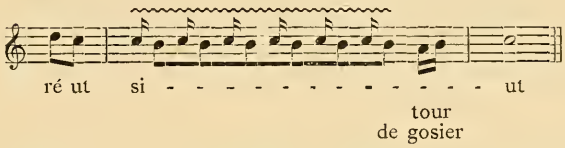


« Le dernier *ré* de la Cadence tient avec le dernier *ré* noire. »

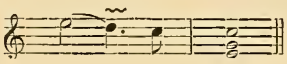
Exemple de Toinon : 

« On termine quelquefois le tremblement par une chute ou un tour de gosier, c'est ce qu'on appelle fermer un tremblement. » (Montéclair.)

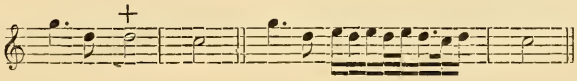
On solfie : 

On solfie : 

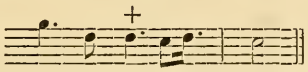
Cette manière est très usitée dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Couperin indique le tremblement appuyé et lié :



Il nomme « point d'arrest » l'*ut* de liaison.
Dupuit spécifie que la cadence fermée est fréquente chez les Italiens :



Mais en France on n'en fait pas un agrément ordinaire et on écrit :

 (*sic*)

Bordier, L'Affilard, ferment leurs cadences comme Couperin. On peut admettre que, sauf le cas des cadences fermées, — le plus fréquent, — les terminaisons sont indiquées en toutes notes, quoiqu'on les exécute souvent en valeurs plus brèves que la notation marquée.

(*A suivre.*) E. Borrel.

Deux chefs-d'œuvre de la facture d'orgue française

Les grandes orgues de la Basilique de Saint-Denys et de Notre-Dame de Paris.

En regard des grands travaux exécutés en Angleterre et en Allemagne, il peut être intéressant de jeter un regard en arrière sur deux grands instruments-types construits en France, qui ont servi de modèles à tous les facteurs, aussi bien sous le rapport de la sonorité que sous celui de la perfection mécanique.

Nous avons choisi l'orgue de Saint-Denys d'une part, parce que cet instrument peut être considéré comme le point de départ de tout l'orgue moderne (la *Symphonie héroïque*, si l'on peut dire, de la facture moderne) ; et, d'autre part, l'orgue de Notre-Dame, préférablement à celui de Saint-Sulpice, parce que la composition de ce grand instrument (l'*Ut mineur*, de la facture !) nous semble, avec ses séries harmoniques complètes, renfermer tous les secrets passés et à venir.

Le grand orgue de la Basilique de Saint-Denys fut inauguré le 21 septembre 1841 ; c'était alors l'instrument le plus vaste, le plus magnifique et le plus parfait que l'on rencontrât en France. Aristide Cavaillé-Coll, qui en avait dressé les plans, n'était âgé alors que de vingt-deux ans ; et déjà il avait appliqué à cet instrument plusieurs découvertes qui devaient complètement transformer la facture ; par exemple : le perfectionnement de la *soufflerie à diverses pressions* suivant la hauteur des sons ; l'application de la machine Barker (*levier pneumatique*) ; la création géniale d'une famille de jeux nouveaux, les *jeux harmoniques*, dans lesquels l'intensité et le volume du son dans les parties aiguës sont notablement augmentés pour les mettre ainsi en rapport avec la puissance ordinaire des basses.

Voici la composition de cet admirable instrument [1] :

1. Pour plus de détails, cf. le vol. publié en 1846 par Adrien de la Fage et intitulé : *Orgue de l'église royale de Saint-Denis. Rapport fait à la Société libre des Beaux-Arts.*

COMPOSITION DU GRAND ORGUE DE SAINT-DENYS

PÉDALIER
2 octaves de *Fa* à *Fa*[1]

1 Flûte . . 32
2 Flûte . . 16
3 Flûte . . 8
4 Flûte . . 4
5 Grosse Quinte. 10
6 Contre-basse . 16
7 Basson . 8
8 Bombarde . 24
9 1re Trompette. . 9
10 2e Trompette. . 8
11 1er Clairon. . 4
12 2e Clairon. . 4

1. Maintenant de 30 notes, *Ut* à *Fa*.

PREMIER CLAVIER
POSITIF
Ut-Fa 54 notes.

JEUX DE FOND

1 Bourdon. . . 16
2 Salicional . . 8
3 Bourdon. . . 8
4 Prestant. . . 4
5 Flûte. . . . 4
6 Nasard . . . 2 2/3
7 Doublette . . 2
8 Tierce . . . 1 3/5
9 Cymbale. . . 4 r.
10 Fourniture. . 4 r.

ANCHES ET JEUX HARMONIQUES

1 Flûte harmonique . . . 8
2 Flûte octaviante. . . 4
3 Flageolet harmonique. . 2
4 Trompette harmonique . . 8
5 Hautbois. . . 8
6 Cromorne . . 8
7 Clairon . . . 4
8 Tremblant . .

DEUXIÈME CLAVIER
GRAND ORGUE
54 notes

JEUX DE FOND

1 Montre . . . 32 p.
2 Montre . . . 16
3 Montre . . . 8
4 Viole. . . . 8
5 Bourdon. . . 16
6 Bourdon. . . 8
7 Flûte traversière harm. 8
8 Flûte octaviante harm. 4
9 Prestant. . . 4
10 Nasard . . . 2 2/3
11 Doublette . . 2
12 Grosse fourniture. . . . 4 r.
13 Grosse cymbale. . . . 4 r.
14 Fourniture. . 4 r.
15 Cymbale. . . 4 r.

JEUX D'ANCHES

16 1re Trompette harmonique. 8
17 2e Trompette harmonique. 8
18 Cor anglais. . 8
19 Clairon octaviant . . . 8
20 Cornet à pavillon . . . 8

JEUX DU SOMMIER
DE BOMBARDES
Parlent au moyen d'une pédale sur le 2e clavier.

JEUX DE FOND

1 Grand cornet. . . . . 7 r.
2 Bourdon 16
3 Bourdon 8
4 Flûte 8
5 Prestant 4
6 Quinte. 2 2/3
7 Doublette. 2

JEUX D'ANCHES

8 Bombarde. 16
9 1re Trompette de bombarde. 8
10 2e Trompette harmonique. 8
11 1er Clairon harmonique. . 4
12 2e Clairon octaviant. . . 4

RÉSUMÉ

70 Jeux.
4506 Tuyaux.
9 Pédales de combinaison.

TROISIÈME CLAVIER
RÉCIT-ÉCHO EXPRESSIF.
54 notes.

JEUX DE FOND

1 Bourdon 8
2 Flûte harmonique. . . . 8
3 Flûte octaviante harmonique. 4
4 Octavin harmonique. . . 2
5 Quinte. 2 2/3

JEUX D'ANCHES

6 Trompette harmonique. . 8
7 Clairon harmonique. . . 4
8 Voix humaine harmonique. 8

PÉDALES DE COMBINAISON

I. Expression du récit.
II. Récit sur Grand orgue.
III. Jeux du sommier de Bombarde sur Grand orgue.
IV. Grand orgue sur 2e clavier.
V. Positif sur Grand orgue.
VI. VII. Anches et jeux harmoniques du Positif.
VIII. Tirasse du Grand orgue.
IX. Octaves graves.

Cet orgue a conservé encore aujourd'hui la même composition. Le successeur de Cavaillé-Coll, M. Charles Mutin, a toutefois donné au pédalier l'étendue normale d'*ut* à *fa* (30 notes) en complétant au grave les cinq premières notes (*ut* à *mi*).

Cet instrument laisse peut-être à désirer au point de vue d'une plus grande facilité de maniement : un réel quatrième clavier, par exemple, et un plus grand nombre de pédales de combinaison ; mais, au point de vue de la magnificence sonore, il est difficile de rêver une qualité de son plus brillante, plus lumineuse dans les mutations, plus moelleuse dans les fonds, plus puissante et plus véritablement royale dans les anches. Il ne faut pas taire non plus que ce manifique chef-d'œuvre est confié au merveilleux talent d'un des plus brillants élèves des dernières années de César Franck, M. Henri Libert [1], qui arrive à faire complètement disparaître les défectuosités techniques de son instrument. Nous gardons une impression inoubliable de certain programme composé d'œuvres de Bach et de Haendel, ainsi que d'une longue et magnifique improvisation, exécutés lors de l'audition donnée en 1912 à la Basilique de Saint-Denys, par les *Amis des Cathédrales*.

Le grand orgue de Notre-Dame de Paris.

Le grand orgue de Notre-Dame de Paris fut reconstruit par Cavaillé-Coll de 1863 à 1868. L'ancien instrument, construit par Thierry Lesclope, avait été inauguré en 1750 ; Cliquot l'avait modifié et agrandi en 1785 (curieuse coïncidence que ces dates qui sont précisément celles du centenaire de la naissance et de la mort de J.-S. Bach !).

En 1833, les Dallery y avaient fait des réparations importantes ; mais, après les progrès réalisés à Saint-Denis, Saint-Eustache et Saint-Sulpice, il fallait doter l'église métropolitaine d'un instrument digne de sa glorieuse splendeur. Cavaillé-Coll rêva alors de construire l'instrument-type, résumant toutes les découvertes modernes mécaniques et acoustiques.

Alors apparut pour la première fois le jeu de septième avec ses différentes octaves, complétant la série harmonique des sons de 5 à 6 degrés de plus qu'on ne l'avait fait jusqu'à ce jour. Il en résulte non seulement une modification de puissance, mais la possibilité de donner au *timbre* de certaines combinaisons des caractères de sonorité tout à fait nouveaux ; et il est certain que l'effet merveilleux des 86 jeux de l'orgue de Notre-Dame de Paris (effet plus grandiose que celui produit par des instruments de 100 et même 110 jeux) est dû à la richesse de sa composition harmonique.

1. MM. Libert, Vierne et Tournemire furent les premiers lauréats de la classe d'orgue de Ch. M. Widor, successeur de César Franck au Conservatoire de Paris.

COMPOSITION DU GRAND ORGUE DE NOTRE-DAME

CLAVIER DE PÉDALES
OU PÉDALIER
D'*UT* A *FA*, 30 NOTES.

JEUX DE FOND

1 Principal-Basse 32
2 Contre-Basse. . 16
3 Grosse Quinte. 10 2/3
4 Sous-Basse . . 16
5 Flûte 8
6 Grosse Tierce. . 6 2/5
7 Violoncelle . . 8
8 Octave. . . . 4

JEUX DE COMBINAISON

9 Quinte. . . . 5 1/3
10 Septième. . . 4 4/7
11 Contre-Bombarde. . . . 32
12 Bombarde. . . 16
13 Trompette. . . 8
14 Basson. . . . 16
15 Basson. . . . 8
16 Clairon. . . . 4

PREMIER CLAVIER
GRAND CHŒUR
D'*UT* A *SOL*, 56 NOTES.

JEUX DE FOND

1 Principal. . . 8
2 Prestant. . . 4
3 Bourdon. . . 8
4 Quinte. . . . 2 2/3
5 Doublette. . . 2
6 Tierce. . . . 1 3/5
7 Larigot . . . 1 1/3
8 Septième. . . 1 1/7
9 Piccolo . . . 1

JEUX DE COMBINAISON

10 Tuba magna. 16
11 Trompette . . 8
12 Clairon . . . 4

DEUXIÈME CLAVIER
GRAND ORGUE
D'*UT* A *SOL*, 56 NOTES.

JEUX DE FOND

1 Violon-Basse . 16
2 Montre. . . . 8
3 Bourdon . . . 16
4 Flûte harmonique. . . . 8
5 Viole de Gambe 8
6 Prestant . . . 4
7 Bourdon . . . 8

JEUX DE COMBINAISON

8 Octave. . . . 4
9 Doublette. . . 2
10 Fourniture . . 2 à 5 r.
11 Cymbale. . . 2 à 5 r.
12 Basson. . . . 16
13 Basson-Hautbois 8
14 Clairon. . . . 4

TROISIÈME CLAVIER
BOMBARDES
D'*UT* A *SOL*, 56 NOTES.

JEUX DE FOND

1 Principal-Basse 16
2 Principal. . . 8
3 Sous-Basse . . 16
4 Flûte harmonique. . . . 8
5 Grosse Quinte. 5 1/3
6 Octave. . . . 4

JEUX DE COMBINAISON

7 Grosse Tierce . 3 1/5
8 Quinte. . . . 2 2/3
9 Septième. . . 2 2/7
10 Doublette . . 2
11 Cornet. . . . 2 à 5 r.
12 Bombarde . . 16
13 Trompette . . 8
14 Clairon. . . . 4

QUATRIÈME CLAVIER
POSITIF
D'*UT* A *SOL*, 56 NOTES.

JEUX DE FOND

1 Montre. . . . 16
2 Flûte harmonique. . . . 8
3 Bourdon . . . 16
4 Salicional. . . 8
5 Prestant . . . 4
6 Unda maris. . 8
7 Bourdon . . . 8

JEUX DE COMBINAISON

8 Flûte douce. . 4
9 Doublette. . . 2
10 Piccolo. . . . 1
11 Plein jeu. . . 3 à 6 r.
12 Clarinette-Basse. . . . 16
13 Cromorne . . 8
14 Clarinette aiguë 4

CINQUIÈME CLAVIER
RÉCIT EXPRESSIF
D'*UT* A *SOL*, 56 NOTES

JEUX DE FOND

1 Voix humaine. 8
2 Clarinette *. . 8
2 Basson-Hautbois 8
4 Dulciana *. . . 4
5 Voix céleste. . 8
6 Quintaton *. . 8
7 Viole de Gambe 8
8 Quintaton. . . 16

JEUX DE COMBINAISON

9 Flûte harmonique. . . . 8
10 Flûte octaviante. . . 4
11 Quinte. . . . 2 2/3
12 Octavin . . . 2
13 Cornet. . . . 3 à 5 r.
14 Bombarde. . . 16
15 Trompette . . 8
16 Clairon . . . 4

RÉSUMÉ DE L'ORGUE

Cinq claviers et un pédalier, **110** registres, **86** jeux, **22** pédales de combinaison : **5.246** tuyaux. — La soufflerie contient **25.000** litres d'air comprimé ; elle est alimentée par six paires de pompes fournissant **600** litres d'air par seconde.

PÉDALES D'ACCOUPLEMENT ET DE COMBINAISON

REGISTRES DE COMBINAISON

1 Grand Chœur.
2 Grand Orgue.
3 Bombardes.
4 Positif.
5 Récit expressif.
6 Pédales.
7 Sonnette.

ANCHES ET TIRASSES
DU PÉDALIER.

19 Anches Pédales.
20 Tirasse Grand Orgue.
21 Tirasse Grand Chœur
22 Effets d'orage.

ACCOUPLEMENTS
D'OCTAVES GRAVES.

14 Récit expressif.
15 Positif.
16 Bombardes.
17 Grand Orgue.
18 Grand Chœur.

APPEL DES JEUX
DE COMBINAISON

8 Tutti collectif.
9 Récit expressif.
10 Positif.
11 Bombardes.
12 Grand Orgue.
13 Grand Chœur.

ACCOUPLEMEMTS
SUR LE Ier CLAVIER COLLECTIF

1 Expression.
2 Tremolo.
3 Récit expressif.
4 Positif.
5 Bombardes.
6 Grand Orgue.
7 Grand Chœur.

REGISTRES DE COMBINAISON

1 Grand Chœur.
2 Grand Orgue.
3 Bombardes.
4 Positif.
5 Récit expressif.
6 Pédales.
7 Sonnette.

* Jeux changés récemment.

TABLEAU SYNOPTIQUE DE LA BASE HARMONIQUE DES DIFFÉRENTS JEUX DU GRAND ORGUE DE NOTRE-DAME DE PARIS [1]

SÉRIE HARMONIQUE	BASE HARMONIQUE DU 8 PIEDS	BASE HARMONIQUE DU 16 PIEDS	BASE HARMONIQUE DU 32 PIEDS	SÉRIE HARMONIQUE			DÉNOMINATION DES PRINCIPAUX JEUX
1			Principal-Basse.	32 p	Ut	1	Principal-Basse.
2		Soubasse 16.	Contre-Basse.	16	Ut	2	Contre-Basse
3			Grande Quinte.	$10\frac{2}{3}$	Sol	3	Grande-Quinte.
4	Diapason 8.	Diapason 8.	Diapason.	8	Ut 1	4	Diapason.
5			Grande Tierce.	$6\frac{2}{5}$	Mi	5	Grande Tierce
6		Grosse Quinte $5\frac{1}{3}$.	Grande Quinte.	$5\frac{1}{3}$	Sol	6	Grande-Quinte.
7			Septième.	$4\frac{4}{7}$	Si b	7	Septième.
8	Octave 4.	Octave 4.	Octave.	4	Ut 2	8	Octave.
9				$3\frac{5}{9}$	Ré	9	Neuvième.
10		Grande Tierce $3\frac{1}{5}$	. . . . .	$3\frac{1}{5}$	Mi	10	Dixième.
11				$2\frac{10}{11}$	Fa	11	Onzième.
12	Quinte $2\frac{1}{3}$.	Quinte $2\frac{2}{3}$.	. . . . .	$2\frac{2}{3}$	Sol	12	Douzième.
13				$2\frac{6}{13}$	La	13	Treizième.
14		Septième $2\frac{2}{7}$	. . . . .	$2\frac{2}{7}$	Si b	14	Quatorzième.
15				$2\frac{2}{15}$	Si	15	Quinzième.
16	Doublette 2.	Doublette 2.	. . . . .	2	Ut 3	16	Doublette.
17				$1\frac{15}{17}$	Ut ♯	17	Dix-septième.
18				$1\frac{7}{9}$	Ré	18	Dix-huitième.
19				$1\frac{13}{19}$	Mi b	19	Dix-neuvième.
20	Tierce $1\frac{3}{5}$.	. . . . .	. . . . .	$1\frac{3}{5}$	Mi	20	20 petite Tierce.
21				$1\frac{11}{21}$	Fa	21	Vingt et unième
22				$1\frac{5}{11}$	Fa ♯	22	Vingt-deuxième
23				$1\frac{9}{23}$	Sol b	23	Vingt-troisième.
24	Larigot $1\frac{1}{3}$.	. . . . .	. . . . .	$1\frac{1}{3}$	Sol	24	24e Larigot.
25				$1\frac{7}{25}$	Sol ♯	25	Vingt-cinquième.
26				$1\frac{6}{26}$	La	26	Vingt-sixième.
27				$1\frac{5}{27}$	La ♯	27	Vingt-septième.
28	Septième $1\frac{4}{7}$.	. . . . .	. . . . .	$1\frac{1}{7}$	Si b	28	Vingt-huitième.
29	CLAVIER DE GRAND CHŒUR.	CLAVIER DE BOMBARDES.	CLAVIER DE PÉDALES	$1\frac{3}{29}$	Si b	29	Vingt-neuvième.
30				$1\frac{4}{45}$	Si	30	Trentième.
31				$1\frac{1}{31}$	Si ♯	31	Trente et unième.
32	Piccolo 1	. . . . .	. . . . .	1 p.	Ut 4	32	32e Piccolo.

Nota. La série harmonique des jeux employés dans l'orgue de Notre-Dame de Paris se compose de 16 intonations différentes sur chaque note, au lieu de 11 employées jusqu'ici dans les plus grandes orgues. — L'intervalle entre le son le plus grave, donnant l'*ut* de 32 pieds, et le son le plus aigu du jeu de Piccolo, est de 9 octaves et une quinte, ce qui donne 10 *ut* plus la quinte *sol*.

1. Ces tableaux étaient annexés au rapport de la Commission chargée de la vérification et de la réception des travaux. (4 mars 1868.)

A la fin du XVIIIe siècle, d'illustres artistes se partageaient le service de l'ancien orgue de Notre-Dame, c'était : Balbastre, François Couperin, Charpentier et Séjan ; le nouvel orgue a souvent tressailli sous les doigts de maîtres non moins grands : César Franck, C. Saint-Saëns, Alex. Guilmant, Ch.-M. Widor le firent entendre le jour de l'inauguration [1], et quand Anton Bruckner [2] vint à Paris, ce fut à Notre-Dame qu'il improvisa, émerveillé, inspiré à la fois, par la beauté de la Cathédrale et l'éblouissante sonorité de son orgue.

Depuis 1900, M. Louis Vierne est le fidèle titulaire du grand orgue de Notre-Dame, proclamé par A. Schweitzer, avec celui de Saint-Sulpice, « die idealsten Bach-Orgeln [3] ». Les amis de Notre-Dame savent quelle impression extraordinaire y produisent, notamment, les Chorals pour orgue de J.-S. Bach.

Nous avons donné la composition de l'instrument qui augmente encore de son pouvoir magique la splendeur de l'insigne cathédrale ; cette composition est restée la même : seuls, à la demande de M. Vierne, trois jeux du clavier de *Récit* ont été changés par M. Mutin, à un récent relevage : la *Clarinette* de 8 pieds a été remplacée par une *Fourniture* de 4 *r.* ; le *Quintaton* de 8 pieds par un gros *Diapason* et la *Dulciana* par une *Octave* de 4.

Quelques-unes de nos plus belles églises attendent encore des instruments dignes d'elles ; les merveilleuses cathédrales de Meaux, d'Auxerre, de Reims, la Basilique de Saint-Quentin, par exemple, possèdent des instruments insuffisants ou en mauvais état : quand leur offrira-t-on un orgue comme celui de Notre-Dame de Paris ?

FÉLIX RAUGEL.

1. A la séance d'inauguration, présidée par Mgr Darboy, le 6 mars 1868, César Franck exécuta sa Fantaisie en *ut majeur* ; Saint-Saëns, une transcription de la *Cantate* qu'il avait composée pour l'Exposition universelle de 1867, et Guilmant, sa *Marche funèbre*; Widor, alors organiste à Lyon, improvisa sur différents jeux de l'orgue ; Clément Loret joua le *Prélude et Fugue* en *mi mineur* de J.-S. Bach.

2. Anton Bruckner (1824-1896), le célèbre symphoniste, organiste de la Cour et professeur de composition au Conservatoire de Vienne, vint en France en 1869, pour l'inauguration du Grand Orgue de Saint-Epvre de Nancy (32 pieds, construit par la maison Merklin). A la séance du 29 avril 1869, Anton Bruckner improvisa sur le thème de l'Hymne autrichien de Haydn.

3. Cf. A. Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Breitkopf, Leipzig, 1906. Intéressante comparaison entre les tendances artistiques des organistes et des organiers français et allemands.

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Réponses

P.-J. — 1° Pour vous mettre au courant des travaux modernes concernant le chant liturgique byzantin, voici les ouvrages qui vous seront le plus utiles, en tenant compte des tendances personnelles de chaque auteur.

Dom Gaïsser, *Les Heirmoi de Pâques*, Rome, librairie de la Propagande, 23, place Mignanelli, 4 fr.

J. Rebours, *Traité de psaltique*, Jérusalem, Leipzig et Paris (à Paris, chez Picard, rue Bonaparte, 82), 12 fr.

A. Gastoué, *Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Paris, Société Internationale de Musique. 27, rue La Boétie, 20 fr.

H. Riemann, *Die Byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert*, Leipzig, Breikropf et Härtel, 5 Mk.

J.-B. Thibaut, *Monuments de la Notation ekphonétique et Hagiopolite de l'église grecque... conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg*, Saint-Pétersbourg. En vente chez A. Revon, 3, rue de Plaisance, Saint-Chamond (Loire), France, 150 fr. (Nous rendrons compte prochainement de cet important ouvrage.)

2° Nous ne connaissons rien, comme ouvrage, qui traite des rapports du chant grégorien avec le chant byzantin ; vous pourriez utiliser les articles d'A. Gastoué parus ici même, dans la *Tribune*, années 1897 et suivantes.

Abbé M. L... — Il n'existe aucune édition du *Jonathas* de J.-B. Moreau, sur lequel vous nous consultez.

P. P...-G... (Namur). — L'*Écho d'Avioth* (Meuse) n'existe plus : nous doutons que vous parveniez donc à vous procurer l'étude de M. Gastoué qui y parut en 1902 ; mais vous avez celle du P. J. de Valois, *le Salve Regina dans l'ordre de Cîteaux*, à la *Schola* (1 fr.).

BIBLIOGRAPHIE

Amédée Gastoué : **Le Graduel et l'Antiphonaire romains**. In-8° de 300 p. et reproductions phototypiques. Chez Janin frères, à Lyon, 4 fr.

Sous ce titre, notre savant collègue et ami a publié un beau volume, illustré de plusieurs reproductions hors texte, sur l'histoire de nos chants liturgiques et de leurs éditions successives antérieures à la Vaticane. Ce livre vient à son heure, et sa solide documentation apporte un appui efficace à la démonstration maintes fois recommencée et toujours attaquée de l'authenticité de notre trésor grégorien.

Dans un but peu avouable, l'on s'est plu souvent à laisser croire à quelque fantaisie dans l'élaboration de la magnifique édition définitive publiée par la commission pontificale nommée par S. S. Pie X. Il est bon qu'une voix autorisée se fasse entendre pour nous rappeler quelles sont les sources primitives des travaux de cette commission ; quelles vérifications l'on possède de l'authenticité de l'Antiphonaire grégorien ; à quelle époque remonte l'usage du chant grégorien dans les Gaules et quelles additions en sont résultées dans les pièces traditionnelles ; quel fut le rôle exact du « Concile de Trente » qu'un personnage politique notoire crut avoir consisté dans la réunion de « trente » prélats !... enfin, quelles détériorations les anciennes éditions subirent au XIXe siècle avant le moment ou le Révérendissime dom Pothier commença l'immense travail dont l'édition Vaticane constitue le couronnement.

Dans *Le Graduel et l'Antiphonaire romains*, l'on trouve tous ces renseignements et une foule d'autres encore. Et les neuf photogravures hors texte qui l'ornent seront d'un intérêt particulier pour tous les lecteurs qui n'ont pu avoir entre les mains ni les manuscrits authentiques, ni la collection de la *Paléographie musicale* des RR. PP. Bénédictins.

Il est difficile dorénavant de répéter, sans provoquer quelques sourires et haussements d'épaules, que le plain-chant est une musique « dont la clef est perdue et l'exécution arbitraire » ou bien que « nul ne connaît plus la signification des neumes ». Il est bon toutefois de se souvenir que ces énormités furent imprimées, il y a moins de deux ans, dans un journal, sous la signature d'un ancien organiste de la Madeleine, auteur d'ouvrages contenant plusieurs propositions tout à fait hétérodoxes, et d'ailleurs beaucoup plus connu par sa musique profane, sinon par les hautes distinctions officielles dont il fut l'objet à maintes reprises.

Évidemment, M. Camille Saint-Saëns ne lit pas les ouvrages de M. Amédée Gastoué. Mais les grégorianistes avisés ont pour l'opinion de M. Saint-Saëns le respect qui convient, et cela compense amplement!

Auguste Sérieyx.

L. Saint-Requier : **Collection Palestrina**, *2e volume*. Biton, Saint-Laurent-sur-Sèvre (Vendée), le volume, net, 5 fr. (chaque morceau est détaillé).

Deuxième et toujours bon volume de cette collection éminemment pratique, où le zélé directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais* continue le travail de Bordes dans son anthologie. Ce volume renferme *vingt-cinq* pièces, presque toutes des maîtres italiens du XVIe et du XVIIe siècle, y compris une *messe brève* d'A. Gabrieli (sans *Credo*). Ces motets sont transcrits tantôt à voix égales, tantôt à voix mixtes, depuis

deux voix jusqu'à cinq ; leurs auteurs sont, dans l'ordre où ils se présentent : Vittoria, Palestrina, Lassus, Martini, Ménégali, Soriano, Croce, Gabrieli, Lotti, Casali, Pifari, Hasler, Bernabei, Ruffo, Gasciolini (on dit habituellement Casciolini, nous ne nous prononçons pas ici sur la question), Pesti.

Notre confrère a cru devoir publier à nouveau le très bel *Ecce sacerdos* de Vittoria, mais avec aussi les paroles *Tu es Petrus*, à l'imitation du timbre grégorien correspondant. De fait, le sens est analogue, les coupes de phrases tombent bien : j'aurais cependant traité le nouveau texte de telle façon qu'il concordât plus étroitement avec le thème grégorien, sur lequel le motet est écrit.

A. G.

Ch. Pineau : **Musique d'église des XVIIe et XVIIIe siècles**, n° 9. M. Senart et Cie, 20, rue du Dragon, net, 2 fr.

Continuation de cette excellente collection ; ce fascicule ne renferme que deux pièces, mais elles sont de grand intérêt : ce sont les deux motets de Du Mont, *Sancta et Immaculata*, à 4 v. mixtes, et *Tota pulchra es*, à 2 v. Le premier suit exactement les paroles du répons, avec son verset et la reprise ; le second est écrit sur la prose bien connue, mais avec des amplifications et des répétitions de paroles qui en font plus une œuvre de concert, d'ailleurs exquise, qu'une œuvre d'église. Le *Sancta* est fort beau, et doit produire un grand effet.

B. J.

Merméty et Montillet : *Recueil de cantiques à l'unisson*, **Livre d'orgue**, 3 fr (éditeur ?)

Nous recevons seulement aujourd'hui l'accompagnement du recueil publié il y a quelques années déjà par MM. Merméty et Montillet, professeurs à Genève. Le choix en est, en général, très bon ; sur quarante-six numéros, il y a dix-sept chorals de Bach, dont l'harmonie est fidèlement transcrite. Les pièces dues à M. Montillet sont agréablement écrites et convenables à leur objet. Ce recueil est, en résumé, un des plus pratiques qu'on ait faits depuis dix ans.

S. G. Mgr Foucault : **Royal Salut**. Janin frères, 10, rue Président-Carnot, Lyon, 1 fr. 75.

Original assemblage, partie composition de Mgr de Saint-Dié, partie adapté sur des mélodies grégoriennes : nous avons particulièrement goûté le *Christum regem* (et beaucoup moins le *Tantum*, qui ne nous semble pas réussi). Deux des pièces ont été harmonisées par M. l'abbé Brun. Ajoutons que S. É. le Cardinal Amette a accepté la dédicace de ce salut grégorien.

Blanche Selva : **Quelques mots sur la Sonate** (évolution du genre). Collection des *Genres musicaux*, in-16, 224 p., Delaplane, 48, rue Monsieur-le-Prince, Paris, 2 fr.

Agréable et pratique petit volume de notre grande pianiste, qui rend accessible à la foule des musiciens, sous un format commode, l'enseignement du maître V. d'Indy.

Collection J. Herscher : **Transcriptions pour le piano d'œuvre d'orgue**, Plusieurs fascicules. Edition Demets, 2, rue de Louvois, Paris.

Il y a des gens qui trouvent que le bon Dieu a fait le monde de travers ; il en est d'autres qui pensent que, si les maîtres d'autrefois voyaient les *Transcriptions* publiées ici, ils les préféreraient à leurs originaux : c'est évidemment l'opinion de l'auteur, mais c'est une opinion bien discutable. Quand il s'agit des annotations purement musicales, et d'ailleurs respectueuses du sens de l'œuvre, — et c'est le cas de certaines transcriptions de Mme Herscher, — quand l'original est écrit pour les cla-

viers manuels, et que la pédale y paraît peu, à intervalles peu distants qui permettent de la jouer avec la main gauche, nous n'y voyons pas d'inconvénients.

Mais quand la transcription s'opère sur des compositions avec changements de clavier et pédale totalement indépendante, non, mille fois non, « tout en ne faisant subir à l'adaptation que les modifications indispensables », c'est trop, et nous croyons que l'excellente pianiste qui a fait subir ce traitement aux œuvres des maîtres de l'orgue a rendu un mauvais service au style musical.

LES REVUES (articles à signaler) :

La Petite Maîtrise, FÉVRIER. — Em. Casse : *Corale*; F. Raugel: *Trois pièces anciennes*; R. Guignard : *Pièce brève*; Berruyer: *Deux interludes.*

Les Chroniques de la Manécanterie, n° 2. — J. de Noirmont : *Maîtrises et Manécanteries d'autrefois. Les enfants de chœur de la Sainte-Chapelle* [aperçu historique et poétique évocation de cette institution qui dura de 1360 à 1791].

Revue grégorienne, n° 6. — N. Rousseau : *La prononciation du latin et l'Autorité ecclésiastique* [aperçu de la situation présente et rappel de « la tactique de temporisation et de prudence, très conciliable avec une ténacité active » préconisée par S. S. Pie X] ; Dom M. Sablayrolles : *Les adaptations mélodiques dans le chant grégorien* [étude critique fort intéressante] (*à suivre*).

Le Guide musical, nos 52, 1, 3. — M. K. : *Parsifal* [au sujet des dernières volontés de Wagner sur cette œuvre], n° 2. — Michel Brenet : *Quelques livres nouveaux sur la musique d'église* [à propos des récents ouvrages de Dom Gatard, de MM. Gastoué et Emmanuel]; n° 4. — M. Brenet : *A la Sorbonne* [au sujet des deux thèses de doctorat brillamment soutenues par M. H. Prunières sur le *Ballet de Cour en France avant Lully* et *l'Opéra italien en France avant Lully*].

Rassegna gregoriana, n° 12. — R. Baralli : *Nimium ne crede colori* [à propos de variantes dans les mss. sangalliens et messins] ; R. Casimiri : *Les « Règles du Contrepoint » de Ivo de Vento ?* [d'après un volume manuscrit, *Mémoires diverses*, de Raphaël Sozi, qui se trouve à la bibliothèque municipale de Pérouse].

Cæcilia (Strasbourg), n° 12. — X. M. : *Rapport sur le Congrès de musique* [tenu les 21, 22, 23 août 1913, à Strasbourg, en présence de 300 prêtres ou élèves en théologie, avec conférences de MM. Stopper, Müller, Schreiber, et auditions].

Musica divina, nos 1-2. — D. R. v. Kralik : *Histoire de la musique d'église à Vienne* [suite d'une fort intéressante étude commencée en 1913]. *Appel aux compositeurs d'église.* [Il s'agira d'une vaste publication des offices propres de toute l'année liturgique pour chœurs à voix mixtes, avec ou sans orgue].

Gregorius-Blatt, n° 1. — L. Bonvin, S. J. : *Les sources authentiques de la notation rythmique de Solesmes* [à propos de l'article discutable de Dom Mocquereau dans la *Revue grégorienne*].

Musical Times. — A. M. Friedländer : *Notes sur des faits et des théories relatives à la musique juive* [article très fouillé, appuyé de nombreuses citations musicales].

VIENNENT DE PARAITRE (œuvres recommandées) :

Édition Librairie de l'Art Catholique (Schola paroissiale) :

1re série, n° 18 : abbé F. Brun, *Messe grégorienne*, à 2 v. ég. (alternant avec la messe *Magne Deus*), 3 fr. — 2e série, n° 16 : Orlande de Lassus, *Cantiques polyphoniques*,

1 fr. 50., choix d'excellents motets français du grand maître — dont le dernier, à cinq voix, très remarquable — annotés par M. l'abbé Brun ; n° 17 : J. Renard, *Les quatre antiennes de la Très Sainte Vierge*, texte français, 2 fr. — 3e série, n° 16 : H. Dallier, *deux offertoires* (orgue ou harmonium) pour Noël et Pâques, 2 fr. ; n° 17 : *Pièces diverses* pour orgue ou harmonium, 2 fr. Disons très nettement que nous n'aimons pas ces deux derniers fascicules : le premier se traîne dans des échos mille fois répétés depuis tant de temps ; le second est d'un genre de transcriptions qui nous paraît dénaturer la pensée des auteurs. Que la « Schola Paroissiale » veuille bien le pardonner à la *Schola Cantorum*, mais *qui bene amat, bene castigat*

L. T.

Édition Biton :

Albert Alain : *Petit Salut* : 1. *O salutaris* ; 2. *Maria mater amoris* ; 3. *Tantum ergo* (choix de Chorals de J.-S. Bach), à l'unisson ou à 3 v. égales, partition : 1 fr. 25 ; voix seules : 0 fr. 20. — F. de La Tombelle : *Psaume CL*, pour Chœur à 4 v. mixtes ou 4 v. ég. et orgue (second orgue et orchestre *ad libitum*) ; partition : 6 fr. ; voix seules : 0 fr. 50 ; *L'Abbaye*, poème lyrique pour chœurs, sop. solo, déclamation et orchestre ; poésie de Paul Harel (sans indic. de prix) ; *La Comète de Noël*, soli et refrain à 2 v. ég., partition : 1 fr. 50 ; voix seules (par nombre) : 0 fr. 20.

Édition Janin :

S. G. Mgr Foucault : *Royal Salut* (1. *Ad Christum regem* ; 2. *Oremus pro Antistite nostro*, à 3 v. mixtes ; 3. *Christo regi*, soli, tutti et chœur à 2 ou 3 v. ég. ; 4. *Tantum ergo*), accomp. par l'abbé F. Brun, partition : 1 fr. 75 ; voix seules 0 fr. 35 ; Abbé F. Brun : *Messe du S. Nom de Jésus* (d'après l'édition Vaticane), acc. pour orgue ou harmonium : 1 fr. 50.

Édition Capra :

Tebaldini : *Gradualia festiva*, (fasc. I : Noël, Circoncision, saint Étienne, Épiphanie, Samedi Saint, Pâques, Lundi de Pâques, Ascension, Pentecôte, Lundi de Pentecôte, Sainte Trinité, Fête-Dieu), partition : 3 fr. 50 ; voix seules : 0 fr. 60 ; (fasc. II : Immaculée-Conception, Purification, saint Joseph, Annonciation, sainte Cécile, Sacré Cœur de Jésus, Toussaint, sainte Anne et sainte Lucie, Assomption), partition : 3 fr. 20 ; voix seules : 0 fr. 50.

VIENT DE PARAITRE :

Nouveau paroissien romain *avec chants notés* conformes aux éditions Vaticanes, et contenant les prières usuelles du chrétien, la messe de chaque jour, les vêpres des dimanches et des principales fêtes, un recueil de chants pour saluts, etc. — Un beau volume petit in-18 de 1.180 pp. — Relié toile, tranche rouge, 3 fr. 50 — Desclée et Cie, éditeurs.

Edition pratique, qui contient, en notation grégorienne non embarrassée des signes rythmiques : tout le *Kyriale*, moins les chants *ad libitum*, la Messe de *Requiem*, le *Libera*, etc., *Te lucis*, *In manus tuas*, les Antiennes à la Sainte-Vierge (ton solennel et ton simple), les hymnes du Commun des Saints et, en appendice, 63 motets, répons, litanies, pour les Saluts, ainsi que le *Te Deum*. Les textes liturgiques des offices sont en français, quelques-uns avec le latin en regard.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Vingtième Année — N° 4 — Avril 1914

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Cantiques et Noëls béarnais. . . . . . A. Riquoir.
Nouvelles musicales. — Société Palestrina.
*A propos de l'*Alleluia : ℣. Omnes gentes (*fin*). . . . . R. P. J. Borremans.
Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle. — Les agréments (suite). . . . . E. Borrel.
Vies de saints sous forme de cantique et Cantiques populaires. J. Peyrot.
Petite correspondance.
Bibliographie : Douze sonates pour piano, de F.-W. Rust, *transcrites par V. d'Indy.* . . . . . A. Gastoué.
Les Paroissiens grégoriens.
Ouvrages divers : les Revues ; articles à signaler. . . . . La Rédaction.
Encartage musical : Messe de mariage, à 4 voix mixtes *par le* Ch. L. Perruchot.

Cantiques et Noëls béarnais

Le Chant en langue vulgaire à l'Église.

(Extraits d'une conférence faite le 21 novembre 1913 au Congrès diocésain de Bayonne.)

Nous devons à M. le chanoine Daranatz, secrétaire de l'Évêché de Bayonne, la communication des conférences et rapports faits au dernier Congrès de Bayonne qui a été si important pour cette partie du Midi de la France, comme l'ont montré les comptes rendus de nos collaborateurs MM. A. Sétieyx et R. de Castéra.

Nous commençons aujourd'hui la publication, dans ses passages les plus remarquables, de la belle conférence prononcée par M. Ant. Riquoir, sur les cantiques populaires, et qui, bien certainement, intéressera tout particulièrement nos lecteurs.

. . . . . .

Si la musique grégorienne nous paraît éminemment adaptée au but ainsi déterminé [par le *Motu proprio* de Pie X], si la musique polyphonique peut répondre souvent aux mêmes conditions, ce n'est en tous cas pour l'une comme pour l'autre qu'autant qu'elles s'incorporent, pour ainsi dire, aux offices, qu'elles accompagnent fidèlement les paroles liturgiques.

Tout autre est la musique dont j'ai à vous parler aujourd'hui. Il est des circonstances où, sans que la liturgie se trouve complètement « désarmée », selon l'expression pittoresque d'Huysmans, des occasions très naturelles se présentent pour des manifestations musicales d'un genre moins élevé. C'est alors qu'intervient le chant en langue vulgaire.

Quand le sanctuaire est désert, dans les intervalles qui séparent deux cérémonies, pendant les veillées de Noël, avant un sermon, par exemple, il est d'usage dans beaucoup d'endroits d'exprimer dans le langage chanté des sentiments en harmonie avec la fonction liturgique qui se prépare. Aussi, de tout temps et dans toutes les provinces de France, les cantiques et les Noëls ont-ils été en honneur.

*
* *

On constate cependant de nos jours un double phénomène, contradictoire en apparence, car le cantique en langue vulgaire sévit plus que jamais et de façon assez inopportune parfois, en même temps que disparaissent les vieilles coutumes qui avaient fait éclore ce genre et qui l'expliquaient. J'aurai l'occasion d'en parler tout à l'heure, à propos des Noëls dont le folklore béarnais est si riche.

Je veux, pour le moment, m'occuper un instant du cantique en général et des abus auxquels il a donné naissance. J'observerai tout d'abord que, depuis quelques années, l'usage s'en est généralisé d'une manière inquiétante. Réservé à l'origine à ces circonstances déterminées auxquelles je faisais allusion tout à l'heure, il s'est glissé petit à petit dans des offices où sa nécessité ne se faisait pas sentir. C'est ainsi, notamment, que dans beaucoup de paroisses, sous prétexte de fixer l'attention de quelques enfants, on empêche, par le tumulte des chants, les personnes pieuses de suivre les cérémonies de la messe basse.

Si encore les paroles chantées avaient un rapport, même lointain, avec ces cérémonies, si la musique même portait au recueillement, il n'y aurait que demi-mal.

Mais, hélas ! et c'est contre quoi il importe de réagir, les paroles sont le plus souvent dépourvues de sens ou mal appropriées aux sentiments qu'elles traduisent, à moins qu'elles ne se bornent à exprimer des idées par trop élémentaires. En revanche, la musique à laquelle elles se trouvent assorties est généralement d'ordre très inférieur et évoque le plus souvent des idées tantôt folâtres et tantôt belliqueuses.

Je n'exagère rien :

Les mots « brûlants désirs », « ardente ivresse », « ma joie et mes

amours », émaillent la plupart de ces chants ; ailleurs, après avoir posé ces prémisses : « Marie est notre Mère », on se hâte d'ajouter cette conclusion, qui manque un peu d'imprévu : « Nous sommes ses enfants ». Il est souvent question de « larmes » qui riment impitoyablement avec « alarmes », à moins que ce ne soit avec « charmes » ; parfois enfin le poète, à bout d'inspiration, a recours à des inversions tellement invraisemblables qu'il devient impossible de saisir le sens des paroles. Et combien de fois la musique vient-elle compliquer les choses en imposant pour les besoins de la respiration de fausses césures, comme dans le fameux « Esprit saint, des — cendez en nous. »

Je n'ai certes pas l'intention, en signalant ces défaillances prosodiques, de tourner en ridicule de pieuses coutumes pour lesquelles je professe le plus profond respect ; je veux rendre seulement plus palpable le danger qui résulte d'une surproduction effrayante et de choix trop faciles, dans un genre qui ne devrait avoir, dans les cérémonies catholiques, qu'une place très petite et très effacée.

Au point de vue musical, par exemple, le *Veni Creator* grégorien, par qui s'est inauguré ce Congrès, est mille fois supérieur à tous les cantiques, à l'Esprit saint que nous pouvons entendre ailleurs, et la beauté des paroles liturgiques ne le cède en rien à la prosodie des spécialistes auxquels j'ai fait allusion tout à l'heure. A quoi bon dès lors remplacer celui-là par ceux-ci ?

L'usage immodéré des cantiques, leur choix fait sans discernement, est un sujet de perpétuelles moqueries de la part de sceptiques ou d'indifférents, plus curieux qu'on ne le croit de musique religieuse. Et les mêmes hommes qui railleront sans pitié des puérilités peu choquantes pour nous, catholiques pratiquants, seront en revanche beaucoup plus sensibles peut-être que nous-mêmes aux austères beautés de la musique grégorienne et de notre imposante liturgie.

. . . . . .

Comment dès lors justifie-t-on les pauvretés contre lesquelles je m'élevais à l'instant ? — Elles sont faites pour le peuple, nous dit-on, il faut que le peuple puisse comprendre les paroles et retenir les airs.

Les paroles peuvent être claires tout en étant très belles ; les Évangiles et, d'une manière générale, les Saintes Écritures en sont la preuve ; et tous les poètes français n'ont pas, grâces à Dieu, rimé des vers de mirliton. Quant à la musique, l'allure populaire qui lui convient est sans rapport aucun avec la vulgarité contre laquelle on ne saurait trop protester ; il importe de dissiper toute équivoque à ce sujet.

*
* *

Certains airs paraissent populaires parce que le peuple les ressasse. Qui d'entre nous ne se souvient d'un insupportable refrain importé d'Allemagne et très à la mode dans les rues il y a quelque dix ans ? Ceux-là sont généralement imaginés par des auteurs plus ou moins connus, fournisseurs attitrés des scènes de café-concert. D'autres, bien

que d'une origine plus avouable, tels que le *Beth ceü de Paü*, si célèbre en Béarn, ne sont pas d'une inspiration plus populaire.

Et je m'aperçois que c'est surtout en procédant par éliminations que je pourrai arriver à la définition cherchée.

Dans l'œuvre de Darrichon que je viens de citer, se rencontre une modulation qui, pour n'être pas des mieux trouvées, n'en est pas moins des plus cherchées ; il y a aussi matière à ces éclats de voix que j'ai flétris tout à l'heure. Or ce sont là deux éléments qui font le plus souvent défaut à la musique d'inspiration populaire. Généralement tonale, ses modulations, quand il y en a, sont d'une extrême simplicité ; elle étonne parfois et surprend l'oreille, mais c'est par sa tonalité même ; encore cette dernière correspond-elle presque toujours à un mode ancien.

D'où je conclus que le premier caractère de cette musique, c'est la simplicité.

Qui de nous ne se souvient de ces vieilles et mélodieuses « Chansons de France » pour lesquelles Boutet de Monvel avait réalisé ses gracieuses illustrations devenues légendaires. Toutes, de quelque province qu'elles émanent, présentent ce caractère d'extrême simplicité et toutes cependant ne sont pas d'origine très pure au point de vue populaire, certaines d'entre elles n'étant que des réminiscences plus ou moins fidèles d'airs d'auteurs connus. — C'est que l'âme populaire procède en musique plus par voie de déformation que par voie de création ; aussi le même air se retrouve-t-il parfois sous des formes dissemblables dans des provinces très éloignées. M. Maufret pourrait vous communiquer à ce sujet d'intéressantes observations, fruit de ses recherches personnelles.

Cette création par déformation s'effectue en tous temps d'une façon plus ou moins constante, mais elle est d'autant plus intense que la musique écrite est plus rare, les éditions plus chères et les échanges moins fréquents entre provinces voisines.

Aussi la musique populaire est-elle généralement plus ou moins primitive, et c'est là une seconde qualité qui lui est propre. Il est assez curieux de voir refleurir dans le chant populaire des modes musicaux tombés en désuétude par ailleurs depuis des siècles.

Quant aux déformations tant rythmiques que mélodiques, elles sont innombrables dans leurs modalités et varient selon les pays, selon même le relief du sol, étant souvent identiques dans les régions boisées ou montagneuses, par exemple. Il y a dans la musique populaire des résolutions imprévues, sur la médiante ou la dominante notamment, qu'il est impossible de faire rentrer dans un mode connu. D'où il suit que cette musique est extrêmement fantaisiste.

Et je pourrais m'efforcer de dégager bien d'autres caractères sans parvenir à une définition, car la musique triviale, elle aussi, pourrait être à la rigueur imaginée avec ces mêmes attributs de simplicité, de fantaisie et même de primitivité. Aussi, le meilleur juge ici encore sera le goût. C'est là le seul arbitre en matière d'art et nous demanderons

aux cantiques ce que Musset demandait à l'œuvre d'art en général lorsqu'il disait : « L'œuvre d'art vit à deux conditions ; la première de « plaire à la foule, et la seconde de plaire aux connaisseurs. »

*
* *

Ce serait méconnaître le patriotisme de nos populations béarnaises que de les croire insensibles aux beautés de leurs chants traditionnels ; et quant aux connaisseurs, l'empressement avec lequel ils ont souscrit au magnifique ouvrage sur les Noëls béarnais que prépare M. l'abbé Laborde, curé de Bruges, témoigne assez de leur sollicitude pour tout ce qui survit des productions artistiques de leur petite patrie.

Malheureusement ces survivants sont rares ; il en est d'illustres, cependant.

En mettant au monde le prince qui devait si glorieusement réunir sur sa tête les deux couronnes de France et de Navarre, la souveraine, encore catholique, de notre religieux Béarn implorait le secours de Notre-Dame, honorée alors dans le sanctuaire du bout du pont de Jurançon.

Voici les paroles de ce cantique de Jeanne d'Albret :

Nouste Dame deu cap deu Poun,
Ayudatz-mé ad aqueste hore,
Prégatz au Diu deu ceu
Qu'em bouillo bie deliura leu.
D'u maynat qué-m hassie lou doun.
Tout dinqu'au haut deus mounts l'implouro !
Nouste Dame deu cap deu Poun
Ayudatz-mé a d'aqueste hore.

Notre-Dame du bout du pont,
Aidez-moi à cette heure,
Priez le Dieu du ciel
Qu'il veuille bien me délivrer bientôt.
D'un garçon qu'il me fasse don.
Tout jusqu'au haut des monts je l'implore.
Notre-Dame du bout du pont,
Aidez-moi à cette heure.

On ne saurait reprocher aux paroles de manquer de précision ; et quant à l'air, il est très beau, mais tellement connu, ayant été édité dans tous les recueils, que vous voudrez bien nous excuser de ne pas le faire exécuter.

Et je saisis cette occasion pour vous donner quelques explications au sujet de notre Schola grégorienne de Pau. Elle ne peut pas, comme le feront ses sœurs de Bayonne ou de Saint-Jean-de-Luz, vous faire entendre des chants nombreux et variés ; elle n'est pas comme la *Schola cantorum* de Pau, dont M. Maufret est également directeur, une Société déjà quelque peu ancienne possédant un répertoire étendu ; elle est simplement née d'hier, et a été créée en quelque sorte pour

illustrer la conférence que M. Maufret vous donnera cette après-midi sur la réforme du chant grégorien et les moyens pratiques de la réaliser. On se heurte, avant d'y arriver, à beaucoup de difficultés, dont la première et la plus grave est précisément la création d'une *Schola*. Ne croyez pas que dans les grandes cités ces groupements soient plus faciles à constituer que dans les campagnes. Sans doute nous avons été particulièrement favorisés à Pau, et nous y avons reçu des chefs de nos deux paroisses l'accueil le plus encourageant. Sans doute, pour faciliter notre tâche, notre aimable et vénéré vice-archiprêtre M. le chanoine Galharet, et son sympathique organiste M. de Lescazes, nous ont très obligeamment permis de recruter en partie les jeunes éléments de notre *Schola* dans les rangs de la maîtrise de Saint-Jacques ; mais malgré la formation musicale de ces petits chanteurs, peut-être même un peu à cause d'elle, bien des obstacles restaient encore à surmonter. Au point de vue de la prononciation du latin, d'abord, ces enfants ont dû s'initier pour ce Congrès au secret de la prononciation romaine, tandis qu'ils se servent encore dans les offices paroissiaux de la vieille prononciation érasmienne. De même, il leur était plus difficile qu'à des tout nouveaux venus, particulièrement pour le chant du *Credo*, de se conformer au rythme et aux mouvements du chant grégorien, habitués qu'ils sont à l'exécution quotidienne de l'antique plain-chant. M. Maufret a triomphé de toutes ces difficultés ; il l'a fait en très peu de temps, puisqu'au mois de mai dernier la Schola grégorienne de Pau n'existait pas encore, même sur le papier. Cela n'a d'ailleurs surpris personne, car tout le monde connaît sa rare compétence musicale ; mais dans ces conditions notre répertoire est forcément limité. J'ai tenu à nous en excuser.

Vous me pardonnerez, je l'espère, cette digression un peu longue : elle était indispensable.

Je reviens donc à mon sujet.

Je signalais tout à l'heure ce petit nombre de cantiques béarnais : n'entendant grouper sous cette dénomination que ceux-là seuls dont la musique aussi bien que les paroles peuvent être revendiquées par notre province comme des produits de son sol. Le nombre en eût été au contraire des plus considérables, si je m'étais occupé des paroles béarnaises composées pour des airs quelconques ; l'étude en eût pu être intéressante au point de vue félibréen et littéraire ; ce Congrès s'occupe uniquement de questions musicales, n'en parlons pas.

En dehors du cantique de Jeanne d'Albret et des Noëls auxquels j'arriverai bientôt, je ne connais comme cantique vraiment populaire que deux chants des pèlerins de Bétharram. L'un deux m'intéresse surtout. Il a été recueilli par l'un des religieux qui furent si longtemps les dévoués gardiens de ce sanctuaire, par un éminent musicien très populaire chez nous, j'ai nommé le R. Père Abadie.

Il s'agit ici d'un morceau très curieux au point de vue musical, car si l'ancienneté de son origine est incontestable, si sa facture correspond certainement à un mode grégorien, il est cependant assez difficile de

déterminer si c'est au 7e ou au 8e mode, mais c'est sûrement à l'un d'eux.

Avant qu'on l'exécute et pour que vous le puissiez suivre plus aisément, je vous en lis les paroles et la traduction :

Bé y aniram, bé y aniram,
Deboutamen a Betharram ;
U co doulent que y pourtaram,
A Diu lou Pay, que l'ouffriram.

Oui, nous irons, oui, nous irons,
Dévotement à Bétharram;
Un cœur dolent y porterons,
A Dieu le Père l'offrirons.

Dans une étude fort intéressante et très documentée, publiée il y a deux ans environ [1], M. l'abbé Laborde signalait l'existence d'un autre cantique, d'ailleurs vraisemblablement moderne, à la Vierge de Bétharram : *Toustem aymade, Bierye sacrade*, ce qui porte à trois le nombre des cantiques béarnais connus en dehors des Noëls.

Et j'ai hâte d'en arriver maintenant à ceux-ci. C'était un vieil usage dans beaucoup de paroisses qu'en attendant la messe de minuit les habitants de la commune allaient s'installer à l'église, et pour charmer les

(*à suivre*). Antoine Riquoir.

1. *Noël et Noëls Béarnais.* — Bibliothèque de l'Escole Gastou Febus, Pau, imprimerie Vignancour.

Nouvelles musicales

PARIS

Société Palestrina.

Cette société, fondée récemment par notre collègue M. L. Saint-Requier, l'actif directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais*, vient de donner son premier concert à la salle de la *Schola Cantorum*, le mercredi 18 février ; et l'accueil chaleureux qu'elle a reçu du public fait augurer très favorablement de l'avenir. Le programme comportait la *Toccata* en *fa* majeur, de J.-S. Bach, exécutée avec beaucoup d'autorité par notre ami, M. Abel Decaux, organiste de la basilique du Sacré-Cœur, à Montmartre. Puis, après une brève causerie de M. V. d'Indy sur l'Art spiritualiste, le chœur et l'orchestre, sous la direction de M. Saint-Requier, remplaçant M. V. d'Indy très fatigué, exécuta la belle Cantate de J.-S. Bach : *Bleib bei uns*.

Les soli étaient faits par Mme Proche-Charpentier, MM. P. Gibert et Brochard ; le cor anglais tenu par M. Mondain ; le violoncelle solo par MM. Larrouy.

On entendit ensuite le 2e *Quatuor à cordes* (op. 45), de Vincent d'Indy, magistralement interprété par le Quatuor Gaston Le Feuve (MM. G. Le Feuve, H. Delange, Ch. Turbour, A. Lévy) ; et, pour terminer, *la Légende de sainte Cécile* (1892), d'E. Chausson, dont les soli furent rendus avec beaucoup de charme et d'expression par Mlle Fernande Pironnay.

Ce fut, en résumé, un très brillant début pour cette jeune société qui convoquait déjà ses adeptes et ses admirateurs pour une deuxième réunion, deux semaines après. Celle-ci avait lieu le dimanche 1er mars, à 5 heures du soir, salle de l'ancienne Chapelle Sainte-Foy.

Une conférence y fut faite par M. Amédée Gastoué, professeur de chant grégorien à la *Schola Cantorum* et à l'*Institut Catholique de Paris*, et donnée au profit de la pauvre église de Fosses (Seine-et-Oise), avec le concours de Mme A. Gastoué, Mlle Suzanne Bœhler et de M. L. Saint-Requier.

Le sujet était *l'Art grégorien*, avec audition de pièces grégoriennes. Il faut croire que la question est loin de ne plus rencontrer que des sceptiques ou des blasés, car la conférence et l'audition furent écoutées par une assistance choisie, véritable élite, qui marqua l'intérêt qu'elle portait à ce sujet. D'ailleurs, la même séance a été rédonnée à la *Schola* avec un égal succès, le jeudi 26 mars.

Les « Amis des cathédrales ».

Cette brillante société a donné, sous la direction de son distingué chef, M. H. Letocart, le jeudi 19 février, salle Gaveau, à Paris, une solennelle audition de musique spirituelle qui avait attiré une asistance considérable.

Voici les grandes œuvres (dont une inédite et fort curieuse) qu'on y a applaudies :

I. *Jesu meine Freude* (Jésus, toi ma joie) de J.-S. Bach : a) *Choral*, pour orgue ; b) *Fantasia* pour orgue, exécutés par M. J. Boulnois ; c) *Motet* à cinq voix, exécuté en quintette solo par Mmes Jane Arger, J. Peliot, Béchard, et MM. Bernard, Ezanno et par les *Chanteurs des Amis des cathédrales*. — II. a) *Fantaisie en ré mineur*, pour orgue, de Jan Pieters Swaelinck ; b) *Prélude* du 5e ton, à quatre parties ;

c) *Escho* à trois parties ; d) *Fugue grave*, à quatre parties, du 5e ton, de Nicolas Gigault. III. *Stabat Mater*, de Josquin Deprès, par les Chanteurs. — IV. *Concerto da chiesa*, n° 5, pour quatuor et orgue, de Dall'Abaco par M. J. Boulnois et le quatuor à cordes. — Enfin, V. *Judicium Salomonis*, première audition, de M. A. Charpentier. Cette histoire sacrée, intitulée par l'auteur : *Motet pour la messe rouge en* 1702, avait été recueillie et restituée spécialement pour cette audition, d'après le manuscrit authentique de la Bibliothèque nationale par MM. Henri Letocart et A. de Raulin.

Notre prochain numéro reproduira l'intéressante notice écrite à cette occasion par notre éminent confrère M. Michel Brenet.

Saint-Louis-d'Antin. — La *Schola* de cette paroisse, à la suite de son zélé directeur, M. de Ranse, poursuit le cours de ses auditions religieuses et de ses succès.

Voici les principales œuvres qu'elle exécuta le dimanche 1er mars : avant les vêpres : *Choral* en *si* mineur, pour orgue, C. Franck, par M. Boulnois ; à vêpres : *Magnificat* du 1er ton, Fischer ; après les vêpres : *Peccantem me*, à 5 voix, Palestrina ; *Choral « la chute d'Adam, »* pour orgue, J.-S. Bach.

Au Salut : *Pulvis et umbra sumus*, R. de Lassus ; *Ave Maria*, Clemens non papa, *Tantum ergo*, à 5 voix, Palestrina. Après la Bénédiction : *Domine convertere*, R. de Lassus ; *Prélude* et *fugue* (3e livre), J.-S. Bach.

Le 4e dimanche de Carême, 22 mars dernier, comportait une réunion dont le programme fut encore plus choisi et plus copieux : *Prélude* en *ut* majeur (3e livre), J.-S. Bach ; *Psaumes* en faux-bourdons, Marc de Ranse ; *Magnificat* du 1er ton, Auctor Ignotus ; *Verba mea*, motet en 2 parties, H. Schütz ; *Prélude, fugue et variation*, C. Franck.

Au salut : *Ave verum*, Mozart ; *Ave Virgo sanctissima*, F. Guerrero ; *Ego pro te*, Clemens non papa ; *Tantum ergo*, O. Pitoni ; après la bénédiction : *Confitemini Domino*, Palestrina ; *Fugue* en *ut* majeur (3e livre), J.-S. Bach.

FRANCE

« Athalie », de Racine et J.-B. Moreau, à Notre-Dame de Sainte-Croix de Neuilly.

Comme tous les ans, les élèves de la classe de troisième ont offert à leurs camarades et à leurs parents une représentation. Le choix du directeur, M. l'abbé Hermeline, s'était porté sur *Athalie*, qui se retrouvait ainsi dans son véritable cadre. Combien une représentation comme celle-là, loin du cabotinage du théâtre, avec des jeux de scène toujours d'un goût parfait et d'une émouvante simplicité, nous touche plus que la déclamation d'acteurs qui ne sentent pas ce qu'ils disent, que la musique d'un Cohen ou d'un Mendelssohn, écrite cent cinquante ou deux cents ans trop tard. Et ces exercices, éminemment profitables aux élèves, lorsqu'ils sont formés par leur directeur et M. Guiard, professeur dans la maison, procurent de saines émotions à tous ceux qui les entendent.

Pour l'exécution musicale, qui nous intéresse plus spécialement, j'ai deux très légères réserves à formuler : Dans l'impossibilité où l'on est, en cette saison de concerts, de se procurer un clavecin, on avait dû se contenter d'une épinette que des réparations mal faites avaient rendue incapable de garder l'accord. Et malgré tous les efforts de M. Mesmin, qui transposa à vue presque toute sa partie, les solistes manquèrent absolument d'assurance. D'autre part, l'on avait forcément remplacé les basses de viole par des contrebasses. Le son trop perçant de ces instruments, à cause de la tessiture élevée de leur partie, nous montre bien qu'il est préférable de les remplacer par des violoncelles jouant à l'octave grave.

Quant aux chœurs et à l'orchestre, ils se tirèrent à merveille de leur rôle. Je n'ai pas souvent entendu des enfants attaquer, et parfois dans trois parties différentes, avec une telle précision : l'ensemble et la justesse, tout y était. M. l'abbé Prunier, ancien chef de chœur du séminaire, a su nous prouver qu'il était un maître de chapelle excellent doublé d'un musicologue averti.

*

Perpignan. — *Concert spirituel* : Sous le haut patronage de Mgr l'évêque de Perpignan, une Société catholique d'amateurs de musique vient de se fonder, qui s'est donné pour mission d'aider les œuvres catholiques en vulgarisant la belle musique des maîtres anciens et modernes et le chant grégorien.

De tels groupements, réclamés par les congrès de Paris, de Barcelone et de Bayonne, fortement encouragés par N. S. Père le Pape Pie X, le restaurateur de la musique sacrée, ne peuvent qu'avoir la faveur du public.

Le groupement perpignanais a pris pour titre : *Schola Sainte-Cécile*, parce qu'il est né le jour de la fête de cette sainte, le 21 novembre 1913.

La *Schola Sainte-Cécile*, sous la direction de son chef, M. le chanoine Parmentier, offrait, le dimanche 8 mars, à un public nombreux son premier concert spirituel, dans l'église provisoire de Saint-Martin de Bon Secours. Son très intéressant programme comportait, après une vibrante allocution, par M. l'abbé Marty, président de la Schola, directeur de la *Petite Maîtrise* : *Tubas cum cytharis*, cantilène grégorienne, Alex. Guilmant ; *Nunc dimittis*, cantique d'inspiration grégorienne, Ch. Bordes ; *Sicut ovis*, P. Martini ; *O vos omnes*, da Vittoria ; *Te Deum*, cantique français sur les mélodies orientales, Dom Parisot ; *Agnus Dei*, de la messe en *si* bémol, F. de La Tombelle ; *Mon cœur surabonde d'ivresse*, A. Gastoué ; *Grande cantate en l'honneur de Jeanne d'Arc*, F. de La Tombelle ; *O Vierge très belle*, Brun ; *El divino*, chant ancien catalan, L. Millet.

Un Salut solennel termina cette réunion artistique, très goûtée et très applaudie, au cours de laquelle on avait, en outre, entendu, en guise d'interludes, fort bien exécutées sur l'orgue par M. S. Paraire, quatre pièces de C. Franck, Massenet, J.-S. Bach, et D. de Sévérac.

Beauvais. — La *Revue du chant grégorien* nous donne, dans son numéro de février, le court mais suggestif aperçu suivant au sujet de la restauration grégorienne dans ce diocèse : « Sur l'invitation de Mgr Douais, le R. P. Dom David a donné à Beauvais, puis à Senlis, Clermont, Compiègne, Creil, Noyon, Domfront, Formeries, Pont-Sainte-Maxence, des conférences auxquelles assistèrent un grand nombre de membres du clergé, de chantres et de fidèles. En plusieurs endroits, et surtout à Beauvais, des exécutions très réussies, messes, vêpres, complies, saluts, vinrent témoigner tant en faveur de la beauté et de la piété des mélodies grégoriennes bien comprises, qu'en faveur de la facilité très grande avec laquelle on peut arriver, même avec une courte initiation, à des résultats satisfaisants, ou même très remarquables. »

Chartres. — Bien que nous ne l'ayons pas signalée en son temps, nous ne pouvons cependant passer sous silence la solennelle inauguration des orgues de l'église Saint-Pierre de Chartres. Cette belle cérémonie eut lieu le 21 décembre 1913, avec le concours artistique de M. A. Marré, organiste de la cathédrale, et de M. Duhamel, organiste de Saint-Aignan. Une délicate et vibrante allocution de circonstance y fut prononcée par M. l'abbé Coulombeau, directeur de l'Institution Notre-Dame, qui développa éloquemment cette belle pensée : La musique, *art de foi, art d'amour*.

Nantes (d'un de nos correspondants).— Aux obsèques de Mgr l'Évêque de Nantes (26 février), la messe fut chantée par Mgr Gouraud et les cinq absoutes données par NN. SS. Catteau, Rumeau, de Cormont, Grellier et l'archevêque de Rennes.

Pendant la cérémonie, l'excellente maîtrise, chantant uniquement à voix d'hommes, sous la direction de son distingué chef, M. l'abbé Portier, exécuta :

Introït *Requiem*, à quatre voix (C. Ett) ; un *Kyrie*, à trois voix (P. Piel) ; Graduel et Trait (Grégorien) ; Séquence *Dies irae*, à trois voix (Casciolini) ; Offertoire *Domine Jesu Christe* (Grégorien) ; *Sanctus*, à quatre voix (Casciolini) ; *Pie Jesu*, à trois voix (Palestrina) ; *Agnus*, à quatre voix (C. Ett) ; Communion *Lux aeterna* (Grégorien).

Entre la messe et les absoutes : *De profundis*, à quatre voix (L. Pastlinger).

Absoutes : 1. *Subvenite*, à quatre voix (Casciolini) ; 2. *Qui Lazarum* (Grégorien) ;

3. *Domine, quando veneris* (Grégorien) ; 4. *Ne recorderis* (Grégorien) ; 5. *Libera*, à quatre voix (P. Piel).

Parmi cette musique pourtant d'excellent style, l'*Agnus Dei*, le *De profundis* et le *Libera* paraissaient néanmoins encore trop brillants, trop à effet théâtral, surtout pour une cérémonie funèbre. Le *Pie Jesu* suivi d'un *Miseremini* fit malheureusement omettre le *Benedictus*. L'exécution magistrale de tous ces morceaux, préparés en quelques jours, la cohésion et l'ensemble des chœurs font le plus grand honneur au dévoué directeur, M. l'abbé Portier, ainsi qu'aux Séminaristes. La maîtrise de la Cathédrale, dont Monseigneur était légitimement fier, s'est classée une fois de plus parmi les meilleures. On eût pu souhaiter un peu plus de *phrasé*, surtout dans le grégorien, et moins de pauses hachant le texte. M. l'abbé Courtonne tint l'orgue d'accompagnement avec son talent et sa discrétion habituels ; M. Belédin joua aussi avec une belle maestria aux grandes orgues deux marches funèbres et un fragment de la *Mort d'Ase*, de Grieg. Pour ma part, j'aurais préféré uniquement le chant, ce qui est d'ailleurs plus liturgique.

J. G.

La musique de danse à l'église. — Sous ce titre, notre sympathique confrère, la *Revue musicale S. I. M.*, a institué une enquête intéressante, à propos d'une pièce d'orgue entendue dans une église, qu'elle avait proposée pour sujet de méditation. Rien de curieux à lire comme l'ensemble des réponses données par divers maîtres et organistes : M. Widor se.... défile poliment ; M. Th. Dubois donne une réponse nette et simple, pleine du meilleur bon sens ; quant à M. Saint-Saëns..., mais nous en reparlerons, car sa lettre contient des méprises, par trop violentes, sur les véritables intentions de Pie X.

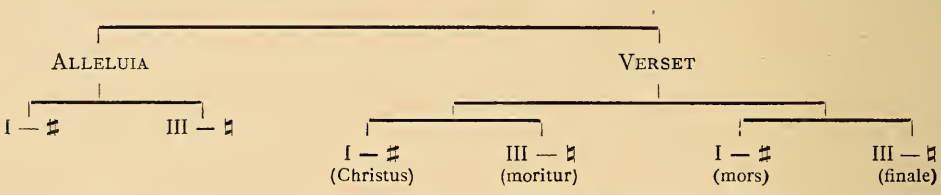
Nécrologie : **M. l'abbé Guibert.** — C'est avec un chagrin véritable que nous avons appris la mort pénible de M. l'abbé Guibert, supérieur, à Paris, du Séminaire Normal. Prêtre des plus distingués de la Compagnie de Saint-Sulpice, M. l'abbé Guibert était universellement connu par sa valeur scientifique et morale. Mais il était aussi un fervent du chant liturgique. Quand, il y a vingt-cinq ans, Dom Pothier répandait la bonne nouvelle, M. Guibert fut de ses premiers disciples, et, directeur à Issy, ou supérieur des Carmes, il avait à cœur de diriger lui-même, dans la voie grégorienne, les clercs confiés à ses soins. Sa disparition est une grande perte ; elle est accompagnée d'unanimes regrets. R. I. P.

Élévation a l'épiscopat. — Nos lecteurs ont pu apprendre, par les quotidiens, la nomination, à l'Évêché de Verdun, de **Mgr Ginisty, archiprêtre de Sainte-Affrique** (Aveyron). Le distingué prélat est plus qu'un praticien, mais encore un fervent apôtre de la restauration grégorienne : nous nous souvenons qu'il fut le promoteur et la cheville ouvrière du Congrès de Rodez en 1894, et qu'il avait encore accepté de faire partie du comité du dernier Congrès de Paris. Mgr Ginisty est un vieil ami des Chanteurs de Saint-Gervais et de la Schola : qu'il veuille bien accepter, en leur nom, les sympathiques et respectueuses félicitations de la *Tribune*. *Ad multos annos* !

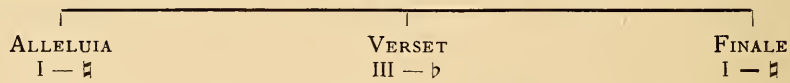
A propos de l'*Alleluia* : ℣. *Omnes gentes*

(*Suite et fin*)

Le plan de l'*Alleluia* : ℣ *Christus resurgens*, nous l'avons vu, est le suivant :



Celui de l'*Alleluia* : ℣. *Omnes gentes*, plus simple, est comme suit :



D'un côté donc, nous avons I — ♯ —— III — ♮ ; de l'autre, nous avons I — ♮ —— III — ♭ —— I — ♮ .

L'analogie des deux cas est évidente, puisque de part et d'autre se vérifie évidemment le même principe d'alternance modale. Quant à la question de leur légitimité, que l'on se souvienne de l'avertissement d'AURÉLIEN (IXe siècle) à ses élèves, ainsi que de l'antienne à tonalité mixte (cfr. notre étude précédente citée « à propos de l'*Alleluia* : ℣. *Christus resurgens* »).

L'assimilation de ces différents cas, dûment établis et confirmés par de nombreux manuscrits de provenance diverse, impose d'une façon, à notre avis, irrécusable la conclusion que LA VERSION CHROMATIQUE, A MODE MIXTE, EST LA VERSION PRIMITIVE.

Que dire alors des deux autres versions citées ? Ce sont le fruit de prétendus correcteurs : dans toutes les deux se manifeste la même tendance d'écarter à tout prix le degré chromatique *mi* ♭ ; seulement, la façon de s'y prendre n'y est pas la même.

Version de la Vaticane.

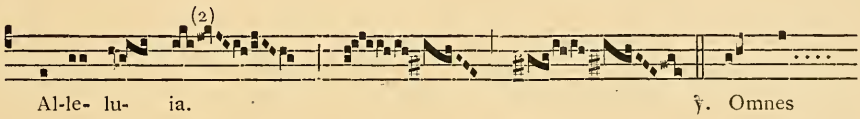
Dans cette version, nous l'avons déjà dit plus haut, on a eu le souci de respecter le plus possible les formules de la mélodie originale ; les *intervalles* chromatiques uniquement ont été altérés. Cette altération, le

lecteur pourra facilement la découvrir : elle consiste à sauter simplement le *mi* ♭, à lui substituer un *mi* ♮, ou à le rehausser d'un ton. De cette manière, l'ensemble de la mélodie se trouve être ramené facilement au Ier mode homogène, mais on ne saurait nier le fait que l'altération modale a causé une profonde blessure à l'œuvre entière, dont elle a éliminé du coup sa note caractéristique si appréciable.

Version des Cisterciens.

Dans la version des Cisterciens, on a eu la préoccupation de conserver les intervalles du verset primitif [1], ce pourquoi nous voyons tout le morceau ramené au IIIe mode du verset.

Seulement, en le faisant, on devait nécessairement heurter à un autre degré chromatique, *fa* ♯, à la vocalise alléluiatique, comme on va le voir :



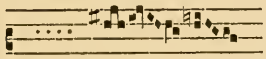
Par conséquent, il fallait s'en prendre à cette vocalise et tâcher d'éviter le « chroma » d'une façon ou de l'autre. Dès lors, on comprend ce que le correcteur a fait : au lieu de modifier quelque peu la mélodie et de témoigner, par là du moins, un lointain respect pour le compositeur, il a tout simplement éliminé toute la phrase initiale et lui en a substitué une autre, fabriquée au IIIe mode pour la circonstance.

Le lecteur sait à présent comment il se fait que la vocalise alléluiatique des Cisterciens ne ressemble ni de près ni de loin aux données des manuscrits tant notés *in campo aperto* que notés sur portée.

Nous n'insistons pas sur les autres mutilations, notamment sur celle de la finale, qui est de règle chez les Cisterciens.

Nous allions dire qu'il ne se trouverait personne pour ne pas déplorer pareil vandalisme, pareille profanation d'œuvres si précieuses pour l'art religieux. Il en est cependant qui hésitent, pour ne pas dire davantage. Ainsi nous lisons dans le *Neumenkunde* [3] du Dr P. Wagner, que, MÊME DANS LEUR FORME ACTUELLE, LES MÉLODIES D'*Alleluia* CHEZ LES CISTERCIENS PRÉSENTENT ENCORE TOUJOURS DE L'INTÉRÊT ET RESTENT D'UNE RÉELLE VALEUR ARTISTIQUE.

1. Fermons les yeux sur le peu de respect qu'on a montré pour la ligne mélodique, même au verset.

2. Si le *si* ♮ de la Vaticane est authentique — ce qui n'est pas impossible — il faudrait ici do ♯. Dans ce cas, nous devrions écrire dans la version transposée des Prémontrés un *fa* ♯  ; nous aurions ainsi un cas concret de l'occurrence d'un effet de *do* ♯ dans certains chants ecclésiastiques (cf. notre étude citée, III).

3. 1re éd., p. 295-296 ; 2e éd., p. 458.

Décidément, c'est pousser la complaisance à l'excès, et pour justifier cette incroyable appréciation il ne reste qu'à s'incliner devant l'adage si souvent mal compris : « *De gustibus non est disputandum* [1]. »

*
* *

Nous avons vu déjà combien naturellement peut se présenter dans une mélodie le degré chromatique *fa* ♯ ; il en est absolument de même de celui de *mi* ♭ .

L'alternance du VIe mode et du VIIIe produira nécessairement l'effet de *mi* ♭ à la sous-dominante *fa* de ce dernier, si sa dominante *sol* conserve la corde mélodique de la tonique *fa* du VIe mode :

VIIIe m.	fa (1 t.)	sol (1 t.)	la	si	
VIe m.	mi ♭ (1 t.)	fa (1 t.)	sol	la	

D'après certains théoriciens, ce serait le cas pour la communion *De fructu* (cfr. à ce sujet notre étude sur le *Chant liturgique traditionnel des Prémontrés.*

Le même effet se rencontre, lorsque le Ier mode alterne avec le IIIe, et que la finale *mi* de celui-ci conserve la corde mélodique de la finale *ré* de l'autre.

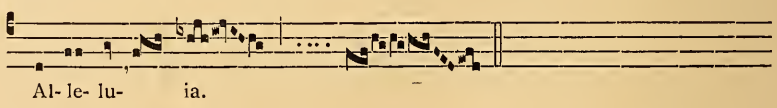
IIIe m.	mi (1/2 t.)	fa (1 t.)	sol (1 t.)	la	si	do	ré	mi
Ier m.	ré (1/2 t.)	mi ♭ (1 t.)	fa (1 t.)	sol				

C'est le cas pour l'*Alleluia* : ℣. *Omnes gentes.*

Il n'y a pas grande difficulté à comprendre ce fait. Mais ce n'est pas tout ; là ne s'arrête pas notre conclusion.

Comme nous l'avons dit, chacune des parties de notre *Alleluia* —et il en est de même pour les parties de tout morceau à mode mixte — conserve sa nature propre quand on les considère séparément, et peut se noter régulièrement sur l'échelle de son mode à elle :

Ier mode :



1. Vraisemblablement, c'est à l'abbé Guy de Cherlieu que l'on est redevable des corrections que l'on trouve dans le chant liturgique actuel des Cisterciens. C'est lui qui fut l'âme de la commission instituée par saint Bernard pour la revision des livres choraux de son Ordre. On dit que Guy était un musicien de vrai talent. Il est possible que ce soit fondé, mais, quant à nous, il nous faudra autre chose que ses prouesses sur le terrain de la prétendue correction des mélodies grégoriennes pour lui reconnaître le titre de « musicien de vrai talent »...

(1)

IIIe mode:

℣. Omnes gen- tes, ... ma- ni- bus : ju-bi-

la- te De- o in vo- ce exsul-

Ier mode :

ta- ti- o- nis

Il n'y a certes, en soi, rien d'inexact dans cette notation, car, bien que la partie appartenant au IIIe mode doive se chanter en réalité un ton plus bas qu'elle n'est écrite (le *mi* sur la corde fondamentale *ré* du Ier mode), elle *s'entendra* toujours de la même façon au IIIe mode, comme si la notation en était régulière.

En examinant le verset, tel que nous venons de l'écrire sur son échelle normale, on constate qu'il ne contient aucun *si* ♭. Ce n'est pas pour en faire un reproche au compositeur que nous attirons l'attention sur ce détail, mais uniquement pour faire remarquer que le si ♭ aurait très bien pu se présenter dans la mélodie du verset sans que celle-ci y eût perdu le moins du monde de sa régularité. En effet, un IIIe mode avec emploi simultané du *si* ♮ et du si ♭ est absolument normal.

Par conséquent, en réalisant le fait, le plan général de l'ensemble resterait intact. Essayons un instant de modifier en ce sens l'incise *in voce*, et supposons que dans la pensée de l'artiste elle ait dû se noter comme suit :

in vo- ce

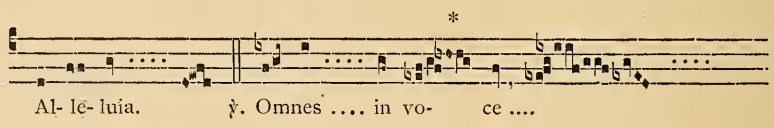
Il est bien certain que le morceau aurait été aussi acceptable dans ce cas qu'il l'est à présent. Seulement — et c'est à cela que nous voulons venir — il est impossible de rendre pareil effet dans la notation admise par la théorie grégorienne actuelle. Voici à quoi l'on aboutit dans la notation rendue nécessaire pour rendre l'effet de *mi* ♭, comme on sait :

*

Alleluia. ℣. Omnes ... in vo- ce...

1. L'incise *Jubilate Deo* peut, à la rigueur, être assignée au Ier mode ; c'est pour ce motif sans doute que Guy de Cherlieu a cru devoir la remplacer dans la version des Cisterciens par une autre au IIIe mode. Il faut vraiment être hanté du spectre des modes mixtes pour pousser à ce point la fougue de l homogénéité modale des mélodies grégoriennes.

Nous heurtons donc inévitablement à un nouveau *mi* ♭. Et pourtant, répétons-le, nous n'avons introduit dans la mélodie aucun élément nouveau *irrégulier*. Mais, qu'on y regarde bien, ce *mi* ♭, en réalité, n'en est pas un ; c'est un *la* ♭. Pour s'en rendre compte, il suffit de noter tout le morceau sur l'échelle de son Ier mode prédominant :



Il faut donc modifier le schéma donné plus haut en ce sens :

	1/2 t.	1 t.	1 t.	1/2 t. ou 1 t.	1/2 t. ou 1 t.	1 t.	1 t.	
IIIe mode :	mi	fa	sol	la	si ♭	do	ré	mi
	1/2 t.	1 t.	1 t.	1/2 t. ou 1 t.	1/2 t. ou 1 t.	1 t.	1 t.	
Ier mode :	ré	mi ♭	fa	sol	la ♭	si ♭	do	ré

On voit donc combien facilement peut se présenter un effet, non seulement de *mi* ♭, mais aussi de *la* ♭.

Après cette constatation, il ne nous reste qu'à revenir sur notre conclusion déjà émise à propos de l'*Alleluia* : ℣ *Christus resurgens*, qu'il y a dans la théorie actuelle du chant grégorien une lacune grave qu'il importe de combler à tout prix, faute de quoi nous aurons toujours pour certaines mélodies une version inexacte.

Jules Borremans, *ord. praem.*
Organiste de l'abbaye de Tongerloo (Anvers).

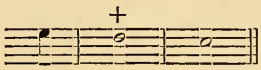
Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle

(*Suite*)

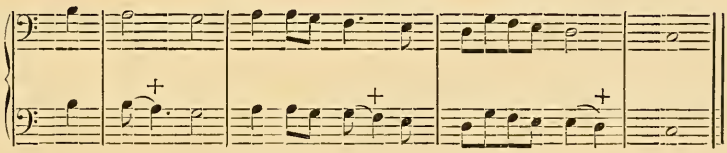
LES AGRÉMENTS (*Suite*).

§ 9

Cas où la note qui précède la cadence est sur le même degré que l'appui :



Rousseau le traite ainsi :

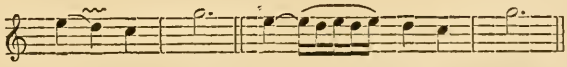


Toinon interprète ainsi le cas suivant, en commençant le trille à la manière italienne par le degré lui-même, et non le degré supérieur, de règle dans l'école française :

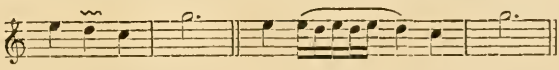
Cadence sans appuy :

Couperin donne les exemples suivants :

Tremblement lié sans être appuyé:

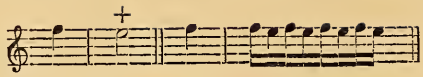


Tremblement détaché :



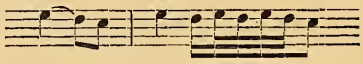
Rameau : « La notte liée à celle qui porte une Cadence ou un Pincé sert de commencement à chacun de ces agréments : »

Exemple d'Hotteterre :



On commence par articuler le premier *fa* du tremblement. L'appui ou préparation d'un tremblement dont la note précédente est sur le même degré, comme ci-dessus, demande un peu moins de préparation qu'un tremblement appuyé ordinaire.

Dupuit cite la *Cadence liée :*

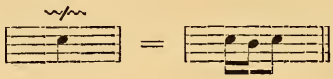


« On observe de ne pas piquer la note qui précède. » Dans la Cadence appuyée, si la note précédente est le degré supérieur, on la répète une seconde fois pour marquer l'appui.

On pourra donc détacher ou articuler la première note du tremblement dans tous les cas semblables, sauf une liaison marquée.

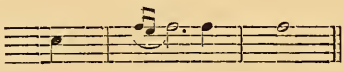
V. — PINCÉ

1° *Pincé simple.* Exemple de Chambonnières, universellement suivi :



D'après Borjon, c'est un tremblement « délicat et doux » (1672).

Montéclair : « Il n'y a aucun caractère qui le désigne ; il se fait souvent en arrivant sur une note forte » :



En 1766, Lacassagne remarque que les pincés « s'emploient dans les airs gais et détachés, pour caresser les notes avec de petits martellements coupés, s'il est permis de le dire ainsi. »

Le pincé était aussi appelé Martellement (de Machy, Rousseau, Derozier, Denis) et Battement (l'anonyme de 1735, Hotteterre).

« Le Martellement est propre pour tous les jeux différents de la viole et doit s'y pratiquer régulièrement, car il ne peut jamais faire aucun mauvais effet, si ce n'est qu'il soit trop fréquent. » (Rousseau.)

« On en fait sur les Notes qui commencent l'air ou le chant... pourvu que la mesure du mouvement n'en soit pas trop précipitée. On n'en doit jamais faire deux de suite. Toutes les croches qui sont précédées d'une noire pointée doivent être pincées... On ne doit faire qu'un Pincé dans chaque mesure quand il n'y a que des noires et ainsi à proportion des autres, observant qu'aux airs gais on peut en marquer davantage, parce qu'ils rendent le chant plus brillant. » (Freillon-Poncein.)

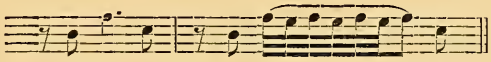
Bailleux, en 1775, fait le pincé ainsi :

2° *Pincé double :*

On fait deux battements (d'Anglebert, Le Roux, Raison, Dupuit) ou trois (Toinon, Couperin, Rameau).

C'est le *Double Martellement* de Machy, le *Martellement* de Rousseau et le *Battement double* de l'anonyme de 1735. Couperin dit, en effet, que « le pincé double, dans le toucher de l'orgue et du clavecin, tient lieu du Martèlement dans les Instrumens à Archet. »

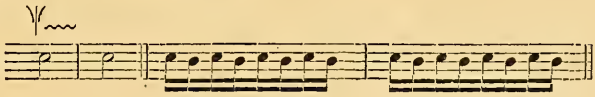
« On le fait lorsque la note précédente est sur un degré éloigné au-dessous » :



(Toinon)

D'après Saint-Lambert, d'Anglebert, Le Roux, Couperin, on place le pincé simple sur les notes brèves et le double sur des notes longues.

3° *Pincé continu* de Couperin :



VI. — FLATTEMENT

« Le Flaté est une espèce de balancement que la voix fait par plusieurs aspirations douces, sur une note de longue durée ou de repos sans en hausser ni baisser le son. Il n'a aucun caractère pour le désigner, on pourrait le marquer par une ligne ondoyée : ~~~~~ ; il ne faut pas en abuser, il rendrait le chant trop tremblant et trop uniforme [1]. » (Montéclair.)

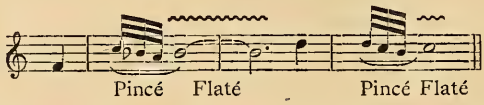
L'anonyme de 1735 dit : « Le Flattement se fait pour enfler et diminuer le son. Cet agrément est extrêmement touchant dans les pièces tendres sur des notes longues ; il se marque ~~~~~, mais rarement. » Ce serait donc notre < > actuel.

« Le Flaté ou le Balancé exige une inflexion de voix presque insensible ; il exige de plus qu'on joigne très rapidement deux notes de bas en haut, en maniérant un peu le son. On peut regarder cet agrément comme un quart de Port de Voix. » Cette description de Bérard et Blanchet correspond à notre *vibrato* ; elle identifie le Flaté avec le Balancé, que Montéclair différencie, non moins d'ailleurs que Choquel ; mais pour ce dernier « le Flaté est une inflexion de la voix par laquelle on descend par degrés conjoints d'une note à une autre qui se trouve suivie de quelque pause, on ne fait sentir cette dernière note qu'à demi-voix, et même en la rendant comme croche, quoique dans la musique

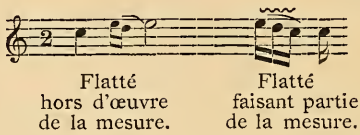
1. Avis à nos frénétiques amateurs de *vibrato*.

ce soit une noire. » Il est donc question dans ce passage d'une manière de faire toute particulière.

Exemple de Bailleux, qui assimile le Flaté à notre *vibrato* :

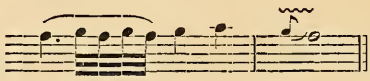


Dellain, en 1781, nous dit que « suivant que le nouveau goût l'exige... les Flattés servent à des expressions tendres. Ils se font en coulant à la fois deux ou plusieurs notes mélangées d'un petit pincé, ou frémissement qui, pour ainsi dire, a un peu rapport à la cadence précipitée. Les notes dont on se sert pour marquer les flattés font quelquefois partie de la mesure et quelquefois aussi sont hors d'œuvre à la mesure » :

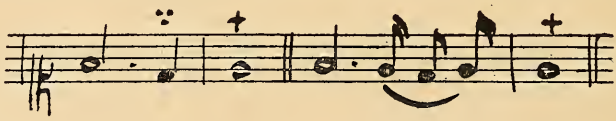


(Dans certaines descriptions d'agréments, le mot flatter signifie quelquefois sans hâte : cadence qu'on commence par *flater*.)

Lacassagne nomme *Martellement* [1] un ornement hybride qui se rapproche, à la fois, du flatté de Dellain et de notre *vibrato* : « Il se fait avec deux notes voisines ; il est plus ou moins long ou bref, tendre ou vif. Il y en a de si insensibles que ce sont de simples frémissements ou vibrations, et on peut les marquer ~~~~ » :



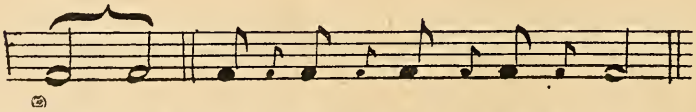
Loulié interprète aussi le flatté par un double battement.



VII. — BALANCEMENT

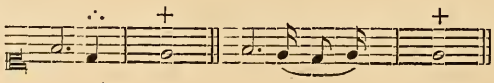
Cet ornement est très voisin du précédent. Montéclair seul les distingue d'une façon explicite.

Loulié l'exprime ainsi :

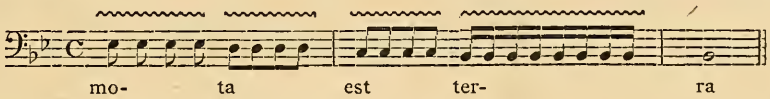


(sorte de trémolo)

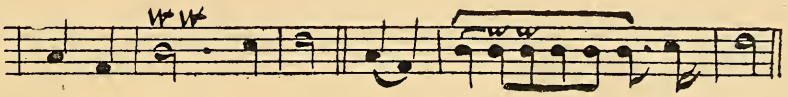
1. Berthet, probablement influencé par l'école anglaise, donne la traduction suivante du Martellement :



Montéclair : « Le Balancement, appelé *tremolo* par les Italiens, produit l'effet du tremblement de l'orgue. Pour le bien exécuter, il faut que la voix fasse plusieurs petites aspirations plus marquées et plus lentes que celles du flaté. La sillabe qui se trouve sous la première note balancée sert pour toutes les autres notes que ce signe embrasse ~~~~ » :



Voici l'exemple de L'Affilard :

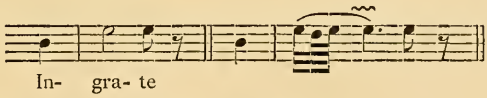


D'après Bailleux, le Balancement est le trémolo des Italiens : . Si la première note est forte : F P

Choquel : « C'est une inflexion de la voix, qui fait qu'on balance le son d'une note en le rendant, sans emprunter sur tout autre son. On le marquait autrefois par ~~~~ ; mais on n'a pas continué à le marquer. »

Cet agrément est appelé Langueur par Rousseau (1687) : « Il se fait en variant le doigt sur la touche. On le pratique ordinairement lorsqu'on est obligé de toucher une Note du petit doigt (sur la Viole) et que la Mesure le permet ; elle doit durer autant que la Note. Cet Agrément est pour suppléer au Batement qu'on ne peut faire quand le petit doigt est appuyé. Il ne peut faire aucun mauvais effet, il est fort agréable, particulièrement dans les pièces tendres. »

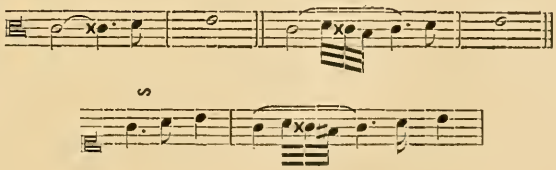
L'*Expression* de dépit et de colère, de David, paraît se rattacher à cet agrément : « Elle s'exprime avec un frémissement, marqué par un martellement feint et précipité » :



C'est assez voisin du Flatté de Dellain.

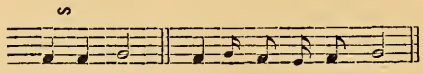
VIII. — TOUR DE GOSIER

C'est une espèce de tremblement feint qui se marque ainsi : ∽ ; il comporte une sorte de tremblement très subit sur la seconde note, difficile à exécuter et à expliquer :



« Le Tour de gosier étant confondu avec la cadence double, dit Choquel (v. l'ex. précédent), je ne crois pas devoir en parler davantage. »

Exemple de Loulié :



IX. — SON FILÉ

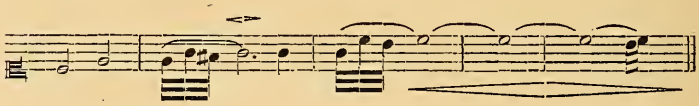
« La voix ne doit vaciller aucunement, elle doit être unie comme une glace. » (Montéclair.)

« Le Soûtien de finale ne doit pas se faire par des Accens, des Aspirations ridicules, ni des hoquets, mais ainsi : < >. Il est d'une expression triste. » (Bacilly.)

Le son filé est interprété ainsi par Bérard, Blanchet, Dellain : *p* < *ff* > *p*.

Bordier propose la notation suivante :

D'après Lacassagne, les Sons Filés sont généralement précédés d'un Port de Voix et terminés par un *Accent* :



X. — SON ENFLÉ, DIMINUÉ

Marqué par : et (Montéclair).

C'est le son demi filé de Bérard ou Blanchet.

(*à suivre.*) E. Borrel.

Autour des grands traités

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Vies de saints sous forme de cantique, et Cantiques « populaires ».

Sous la cote *Rés. Ye. 4153*, la Bibliothèque Nationale renferme un ouvrage assez curieux et qui mérite que l'on en fasse une description.

Le titre en est :

Histoires en Cantiques spirituels, sur la vie de plusieurs saints et saintes, etc. Augmentés de plusieurs beaux Cantiques de la Mission et autres très-spirituels, sur les plus beaux airs, tant anciens que nouveaux. A Troyes, chez J. A. Garnier, Imprimeur-Libraire et Fabricant de Papier, rue du Temple. Avec permission.

Le format de ce volume est impossible à définir, car les diverses signatures qui le composent (A-D) ont chacune un nombre différent de pages. Les pages n'ont pas de numéros ; le nombre des feuillets est de vingt-quatre. La date de la registration « sur le registre X. de la Chambre Royale des libraires et imprimeurs de Paris » est le quinze janvier 1739.

Il est à peine besoin d'ajouter que cet ouvrage ne renferme pas de musique et que, suivant l'habitude de l'époque, le « timbre » est annoncé en tête de chaque pièce.

La première poésie est intitulée : *La conversion de sainte Marie Magdeleine.* (Sur l'air : « Ruisseau qui cours après toi-même. ») L'auteur met en scène Jésus, Marthe, Marie, le pharisien, deux anges, les Juifs, dans la bouche desquels sont placés différents couplets exprimant le plus souvent des idées morales et souvent bien éloignées du sujet.

Le deuxième récit est l'histoire de Lazare et du Mauvais Riche (sur l'air : « Jésus plein d'amour extrême »). Après un couplet où l'on convie le peuple à venir écouter cette « complainte », l'auteur donne la parole successivement à Lazare, aux serviteurs, au Mauvais Riche et à Abraham. Tout cela est entremêlé de couplets intitulés : réflexion.

Après quelques stances « pour s'élever à Dieu par la considération des créatures », vient un cantique sur la vie de saint Julien l'Hospitalier (sur l'air : « Cédez, Tembours (*sic*), à ma Muzette ») qui n'est qu'un simple récit, de même que tous ceux qui suivent.

Nous trouvons ensuite un cantique sur la vie de sainte Marguerite (sur l'air : « Madame la Valière »), puis l'histoire de l'heureuse conversion

de la Samaritaine (sur l'air : « Belle Bergère Champêtre »), et un cantique spirituel sur les prédictions annoncées par les Juifs (sur l'air : « Au beau clair de la lune »), enfin un cantique (sur l'air *du bon Branle*), connu sous ce titre, et très fameux aux XVIIe et XVIIIe siècles [1]. Il mérite d'être cité en entier :

Vous qui chantez incessamment
Des Chansons du bon Branle,
Un jour au lit agonisant,
Un Curé viendra tristement
Vous dire un autre Branle :
Si vous songiez à ce moment,
Ce seroit fait du Branle.
Il faut qu'un fidèle chrétien
Songe à ce dernier Branle ;
Qu'il en fasse son entretien,
Afin que quand la mort survient
L'inviter à ce Branle,
Qu'il soit constant et sçache bien
Danser le dernier Branle.
Vieillesse, Jeunesse, Beauté,
Rien n'est exempt du Branle,
Le moment fatal est marqué,
Qui conduit à l'éternité
Dn bon ou mauvais Branle ;
Lequel avez-vous mérité
Pour le tems de ce Branle ?
Quand quatre ais sont votre maison,
Et qu'on vous porte en Branle
A l'Eglise sur deux bâtons ;
Et qu'on met sur un triste ton
Toutes les cloches en Branle ;
Adieu, plaisirs, filles et garçons,
Voilà la fin du Branle.
A la Vallée de Josaphat
Nous danserons le Branle,
Et là chacun découvrira [2]
Les sujets de ce Branle,
Et le Souverain jugera
La sentence du Branle.
Hélas ! nous devons bien frémir
Pour le jour d'un tel Branle :
Tâchons donc de nons (*sic*) prémunir
Avec un prompt et saint désir,
Pour gouverner le Branle,
En Paradis avec plaisir,
Ce sera le bon Branle.

Ce cantique, qui est populaire jusque dans ses fautes de prosodie, termine le recueil.

Ne rappelle-t-il point celui attribué — avec tant d'autres ! — au bienheureux Grignon de Montfort, qui heureusement a écrit autre chose :

Tou... Tou... Toutes les vertus, ça sent la charogne,
Gnia .. Gnia... Gnia que mon Jésus dont l'odeur soye bonne ?

J. Peyrot.

1. Le ms. 2930 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, f° 243, en donne les paroles, en écriture du XVIIe siècle, avec le titre : *Cantique du Bon Branle*, et un nom : *Le P. Legay, genv.* (génovéfain), qui en est probablement l'auteur. Ce texte est le plus ancien, et a été modifié légèrement plusieurs fois : l'édition de Troyes, 1739, est l'une de celles-là.

2. Il manque un vers dans l'édition : « Tout le monde s'y trouvera. »

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

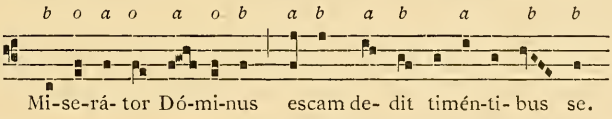
En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Réponses

P. M. D... 1° On a pris l'habitude de jouer les marches nuptiales de Mendelssohn, *Songe d'une nuit d'été,* ou de Wagner, *Lohengrin*, à l'entrée ou à la sortie d'un mariage. Là, c'est assez en situation, puisque ces marches, quoiques faites pour le théâtre, y accompagnent des cortèges analogues. Mais, de grâce, qu'on s'en tienne là : et les jouer pour le début et la fin d'un office est *ridicule* et *déplacé.* — Plus déplacée encore, à l'église, est, malgré sa beauté, la Marche religieuse d'*Alceste* : en l'entendant, on *voit* trop la pantomime sacrée des hiérophantes autour de la statue de Diane, pour qu'une telle image puisse être acceptée dans une assemblée chrétienne.

2° Dans le chant, syllabique ou non, *il y a toujours* un « ictus mélodique »(?) sur les syllabes d'accent, mais il peut y en avoir sur d'autres syllabes. Ex. :



a, notes ou syllabes d'accent principal ; *b*, d'accent secondaire et de thésis ; *o*, groupes privés d'accent, et entraînés dans le mouvement de l'appui précédent.

3° Pourquoi, dans le chant neumé, les accents se feraient-ils *seulement* sur les groupes ?? Il n'y aurait là *aucune* raison, ni de goût, ni de logique, ni de musique, ni de grammaire. — Faites donc *d'abord* les accents *toniques* à leur place : et *ensuite* les accents *musicaux* des groupes, là où il y a vocalise.

BIBLIOGRAPHIE

F. W. Rust : **Douze sonates pour piano**, transcrites conformément aux manuscrits originaux de la bibliothèque de Berlin, par Vincent d'Indy. Une partition piano, avec notices et portrait, 132 pages ; prix net, 8 fr. Rouart, Lerolle et Cie, 29, rue d'Astorg, Paris.

Le « cas Rust » a fait couler beaucoup d'encre depuis quelque temps. Je n'avais pas voulu en entretenir les lecteurs de la *Tribune*, parce que je savais que M. d'Indy préparait une édition des sonates, si fameuses et si controversées, de F. W. Rust l'ancien capellmeister d'Anhalt-Dessau (1733-1796).

Que sont et que valent les sonates de Rust ?

Jusqu'ici, on ne les connaissait que par l'édition qu'en donna W. Rust, le propre petit-fils de l'auteur, il y a une vingtaine d'années. Et cette publication était bien propre à jeter dans l'étonnement, devant un génie si extraordinaire, qui, au fond de sa petite ville, semblait avoir deviné, trois quarts de siècle auparavant, les hardiesses et les progrès, dans l'écriture pianistique, d'un Chopin et d'un Schumann, voire même la phrase mendelssohnienne ; sans compter qu'il avait fourni ses modèles à Beethoven, dont celui-ci n'avait été, en beaucoup de cas, que le génial imitateur.

Et puis, patatras ! voilà qu'un de nos jeunes confrères en musicologie allemande, le Dr Neufeld, sape le colosse aux pieds d'argile, et démontre, preuves à l'appui, que Rust le petit-fils non seulement avait « tripatouillé » les œuvres de son grand-père, mais encore y avait ajouté des pièces entières de son propre cru. Et la conclusion à laquelle arrivait M. Neufeld, qui avait étudié les manuscrits de l'auteur, était celle-ci : étant supprimés les innombrables remplissages et adjonctions faits par W. Rust, il ne restait, dans l'œuvre de l'ancêtre, que d'honnêtes et médiocres compositions pour dessus et basse sans plus d'intérêt que la masse d'œuvres analogues écrites par ses contemporains. La renommée du grand Rust apparaissait donc fictive, et était le résultat d'une supercherie.

Or, M. d'Indy veillait : dans une retentissante polémique avec M. Neufeld, il concédait que W. Rust avait modifié les compositions de F. W. Rust, mais que celles-ci n'en demeuraient pas moins d'un intérêt artistique de premier ordre. Et, tandis que le Dr Neufeld, qui le combattait en citant les manuscrits originaux, croyait que M. d'Indy ne jugeait que par l'édition adultérée, le directeur de la Schola avait été prendre la copie intégrale, à Berlin, de ces mêmes manuscrits, et, fort de ce travail, maintenait énergiquement les droits de F. W. Rust.

C'est le résultat de ce travail que M. d'Indy livre aujourd'hui au public.

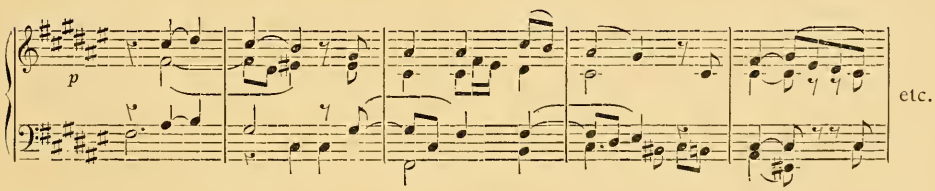
En une autre occasion, je présenterais l'œuvre de l'auteur, en louant ou critiquant ensuite la manière dont elle a été publiée. Ici, étant données les polémiques dont les sonates de Rust ont été l'objet, je veux, avant de juger, montrer ce qu'est le travail de M. d'Indy, travail artistique, sans doute, mais d'abord purement *musicologique*, et le fait vaut la peine d'être démontré.

M. d'Indy publie donc aujourd'hui cette œuvre, en reproduisant *méthodiquement*, *scrupuleusement* et *exactement* leurs manuscrits originaux et l'édition d'une de ces sonates, publiée peu après la mort de l'auteur, par Heinrich et Lehmann, à Leipzig, et d'ailleurs conforme à ces mêmes manuscrits. Pour chacune de ces sonates — il y en a douze — M. d'Indy donne la cote du manuscrit, et la reproduit avec son titre, ses

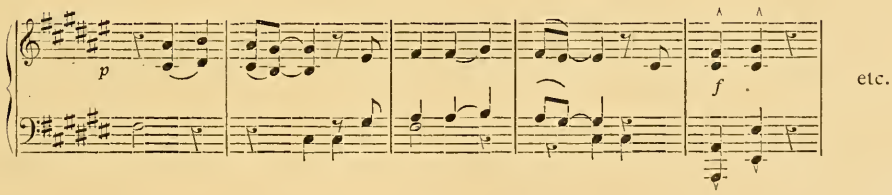
nuances, le doigté même, quand Rust l'a indiqué. M. d'Indy a naturellement ajouté quelques indications supplémentaires de mouvement et de nuances ; ces indications, il les a mises entre parenthèses. Et, en de *très rares* passages, où la cadence harmonique le demandait, notre maître français, qui sait l'usage du temps, a réalisé le remplissage des parties, en mettant celui-ci en petites notes.

Nous avons donc exactement sous les yeux l'œuvre de Rust, et, nettement distinguées, les quelques interprétations personnelles de M. d'Indy. On ne saurait donc imaginer un travail plus critique, présenté d'une manière plus parfaite. Je tiens cette édition pour *un véritable modèle* de publication d'œuvre ancienne.

Et je dirai qu'il est bien amusant, et très instructif, de comparer le travail précis de M. d'Indy avec l'édition fantaisiste (quoique fort belle) de M. Rust petit-fils. Les remplissages et broderies de tout genre y abondent : et si W. Rust n'avait fait que cela ! Mais il a changé les mouvements, les nuances, et presque partout ajouté de son propre cru. Dans la fort belle Sonate en *fa* mineur, où les trois mouvements s'enchaînent, il a, à la fin du premier mouvement, avant le *Larghetto*, ajouté cinq notes en *forte* qui produisent un effet superbe, mais qui, dans l'original reproduit par d'Indy,... n'y sont pas, et ne se reproduisent qu'un peu plus loin, résultat d'un développement progressif qui n'est pas moins admirable. Un peu plus loin, dans la même sonate, au délicieux passage en majeur, dans le but de forcer la ressemblance avec Beethoven, W. Rust a tout simplement changé tout le passage, en n'en conservant guère que l'harmonie. Il a publié ceci :



Or, la copie authentique, éditée par d'Indy, nous montre que l'auteur avait écrit :



On ne saurait disconvenir qu'il n'y a là quelque chose de fort différent.

Quant aux sonates en *ré* et *ut* majeurs, elles contiennent, dans l'édition W. Rust, des morceaux entiers composés par lui !

***

Nous sommes donc fort à l'aise pour juger du talent et du génie de F. W. Rust, le grand-père. Et la conclusion de M. d'Indy est très juste ; dégagée des additions dues au zèle indiscret du petit-fils, il n'en reste pas moins que l'œuvre de F. W. Rust est d'un grand musicien, et qu'elle fournit véritablement à Beethoven des modèles et des inspirations : modèles dans le plan des sonates, dans la coupe et l'enchaînement des mouvements, inspiration des thèmes employés par le maître de Bonn. Parmi les compositions de F. W. Rust, la dernière, admirable Sonate en *ré* majeur (qui date de 1794), est d'une élévation d'idées et d'une réalisation proprement beethovénienne, et du Beethoven de la seconde manière.

Lisez, étudiez, jouez ces sonates : elles sont vraiment un document capital pour

l'histoire de la musique. En tête de l'édition, et avant chacune d'elles, M. d'Indy a donné une notice rigoureusement documentée, qui met fin à tous les récits imaginés ou dénaturés par le petit-fils de l'auteur.

L'édition comprend douze sonates [1], où toute l'évolution du style de F. W. Rust dans ses trois manières est très remarquable, depuis les balbutiements inspirés de Ph.-E. Bach, en passant par le style de Haydn et de Mozart [2], jusqu'aux œuvres qui marquent, dans le maître de chapelle de Dessau, le prédécesseur immédiat et l'indéniable inspirateur de Beethoven.

A. Gastoué.

Les Paroissiens grégoriens.

I. — **Paroissien romain** *très complet contenant la Messe et l'Office des Dimanches et des Fêtes pour toute l'année. Chant grégorien, textes latins accompagnés de leur traduction française, notices liturgiques. Conforme à l'édition Vaticane du Graduel et de l'Antiphonaire, et à la Bulle : « Divino Afflatu. »* In-12 petit, de xxvi, 1616 (632) p. et tables. Malines, H. Dessain (et Paris, Magnin, 7, rue Honoré-Chevalier). [Paroissien n° 66], Prix net, broché : 4 fr.

Nous n'avons pu annoncer, dans le dernier numéro de notre revue, l'apparition de ce livre, le *premier paroissien grégorien* qui ait paru et aussi le premier livre complet conforme aux plus récentes décisions de Pie X sur la réduction des fêtes. Nous pouvons aujourd'hui le louer à l'aise, et féliciter chaudement l'éditeur, M. Dessain, d'avoir mené à bien ce travail difficile, et dont la réalisation constitue un vrai tour de force.

Le titre, dejà détaillé, ne dit pas tout ce que renferme le volume : on trouve en effet, dans ce livre, beaucoup plus que le contenu habituel des paroissiens notés. Celui-ci est en même temps un livre de prières, et il contient les textes de la messe de toutes les féries de Carême et des Quatre-Temps, avec le chant, si intéressant, de ces derniers samedis. Parmi les particularités de cette édition, les psaumes, avec des caractères spéciaux pour indiquer les inflexions vocales, ont été reproduits en entier autant de fois qu'il était nécessaire, pour chaque ton ou chaque terminaison spéciale. Les matines de la Semaine Sainte sont à leur place ; mais les matines de Noël sont rejetées à la fin du livre. Les chants des unes et des autres, selon la règle donnée par Rome, sont reproduits d'après l'édition de Solesmes. Ce sont les seules matines des fêtes que contienne ce paroissien. A la fin, un appendice contient un bon nombre de chants divers, empruntés à des sources très mêlées ; mais on y lira avec intérêt le chant des Lamentations tel qu'il est usité en maint diocèse de France. A l'intention de la France aussi, a été insérée dans le supplément « pro aliquibus locis » la fête de la bienheureuse Jeanne d'Arc.

Tel se présente ce paroissien, vraiment remarquable, auquel la traduction française de *tous* les textes sans exception et les notices liturgiques donnent un prix tout particulier.

On nous permettra maintenant quelques critiques. Le livre est trop volumineux : sans difficulté, l'éditeur aurait pu supprimer une bonne quantité de prières privées, à la fin, ne pas réimprimer le « pro aliquibus » dont l'ensemble est désormais sans aucun emploi pratique, et alléger le Carême de toutes les messes des féries. Le Paroissien eût ainsi été réduit d'environ quatre cents pages un peu encombrantes, et

1. W. Rust n'en avait publié que neuf, et dans un ordre faux.

2. Certaines sont écrites avec une partie de violon, qui ne fait d'ailleurs que reproduire la partie supérieure du piano. Dans l'une d'elles, la VIIe, malgré le titre *con violino obligato*, le manuscrit garde la portée, destinée au violon, vierge de toute notation. Cependant, en deux passages du rondo, il y a certainement à suppléer une réponse de la voix supérieure : M. d'Indy l'a sagement indiqué ; toutefois sur les arpèges qui suivent immédiatement, il me semble que cette partie eût dû se continuer.

on aurait pu y insérer les beaux chants *ad libitum* de l'Ordinaire de la Messe, que nous avons été bien étonnés de n'y point trouver. Sur cet Ordinaine lui-même, on regrettera qu'à chaque pièce soit jointe une indication d'époque, purement et simplement empruntée aux livres de l'édition Desclée, et dont plusieurs sont incomplètes ou de nature à créer une confusion. Dans les chants divers, figurent trois messes de Du Mont, et la trop fameuse messe « Impériale » de l'abbé de Lully : bien que l'éditeur leur ait conservé leurs dièses originaux, il est *complètement* inexact qu'elles soient « conformes à l'édition authentique » ; ce sont là des arrangements « à la grégorienne », dont certains passages sont totalement différents de ce qu'avaient écrit les auteurs. Enfin, les particularités de l'office du 2 novembre n'y sont point indiquées, et on renvoie purement et simplement à l'office ordinaire des Défunts, ce qui est de nature à causer de graves perturbations dans l'office du soir de la Toussaint.

Ces critiques montrent le prix que nous attachons à ce Paroissien, dont les caractères très nets, bien imprimés, ont toute la lisibilité souhaitable pour un livre de cette nature.

(La même maison a publié un livre semblable, en notation moderne [Paroissien nº 67], dont nous ne recommandons nullement le genre de transcription).

II. — **Paroissien romain** *contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes de* Ire *et de* IIe *classe. Chant grégorien extrait de l'édition Vaticane.* In-12 grand de XVIII, 1605 et 14 p. Desclée et Cie [Paroissien nº 801]. Prix net, broché : 5 fr.

La maison Desclée, qui, depuis plusieurs années, avait publié divers « libri usuales », se devait de donner au public un Paroissien, conforme aux habitudes de nos églises. Il est paru peu de temps après le précédent. Ici, le but de l'éditeur a été tout différent du premier : ce livre ne contient d'autres prières spéciales que celles de l'Ordinaire de la messe, et seuls sont en français les titres et traductions rigoureuses des rubriques.

Bien qu'ainsi ordonnancé d'après l'utilité, toute pratique, des chœurs, ce Paroissien contient cependant, comme particularité, les vêpres et complies fériales, avec les mémoires de toutes les féries.

Tous les psaumes usuels sont reproduits en entier, avec des caractères spéciaux indiquant les inflexions vocales. Mais, comme la maison Desclée, pour raison de simplification, a obtenu de Rome — et nous le regrettons profondément — la permission d'employer, à certaines médiantes, des formules d'adaptation différentes de la Vaticane, les Psaumes annotés de ce paroissien deviennent en certains cas inutilisables pour ceux qui veulent rester conformes au livre authentique. Le fait est particulièrement sensible pour le ton pérégrin ; (le *Magnificat* solennel du 1er ou du 6e ton est dans le même cas).

Les matines de Noël et celles de la Semaine Sainte, ainsi que celles de Pâques, figurent à leur place, reproduites d'après l'édition de Solesmes. Enfin, au 2 novembre, l'office de la Commémoraison de tous les fidèles défunts est au complet, y compris le nouveau formulaire des petites heures.

D'ailleurs, l'ouvrage entier est, bien entendu, conforme aux plus récentes décisions liturgiques de Pie X. Le supplément *pro aliquibus* y est supprimé : on trouvera, à sa place, la fête de la Bienheureuse Jeanne d'Arc, et l'office spécial du Sacré-Cœur usité en divers diocèses.

Un appendice contient des chants divers, pour la plupart extraits de l'édition de Solesmes, mais encore, — pourquoi donc, grand Dieu ! — avec un nouvel arrangement pseudo-grégorien des messes de Du Mont. De grâce, qu'on les laisse telles qu'il les a faites!

Nous n'avons pas besoin d'ajouter que ce livre, comme rigueur de la correction et beauté de l'exécution typographique, fait honneur à la maison Desclée.

(La même édition a publié un livre semblable [Paroissien nº 800], avec les signes dits « rythmiques » du monastère de Solesmes ; on sait trop le sentiment que nous professons sur ces adjonctions, dont les trois quarts sont inutiles ou dangereuses, pour qu'il soit besoin d'y insister ici.)

III. — Enfin, nous rattacherons aux Paroissiens deux publications par fascicules, dont l'une au moins, dont nous annonçons l'apparition en son temps, constitue de fait un paroissien noté. Ce sont les éditions des messes et des vêpres de l'édition Vaticane, faites en petits fascicules de prix divers de 0,10 à 0,40, par la *Revue du chant grégorien*, à Grenoble. Outre le caractère éminemment pratique de ces petites feuilles, la traduction française interlinéaire, diposée immédiatement au-dessous du texte latin, lui donne une valeur toute spéciale.

L'autre publication est constituée par les *Accompagnements* de M. l'abbé Jacquemin, dont l'apparition se poursuit méthodiquement, et qui, complétés par les notices explicatives dues à M. Gastoué, formeront le véritable vade-mecum de l'organiste modeste, qui n'a ni la science ni le loisir de réaliser des accompagnements corrects. Chaque fascicule, 1 fr. 60, chez l'auteur, à Chauny (Aisne).

La Tribune.

Pièces pour piano d'A. P. F. Boëly, 23 fascicules publiés par Michel Brenet. Senart, éditeur, 20, rue du Dragon, Paris.

Notre éminent collègue M. Michel Brenet a eu l'heureuse idée de faire revivre cet intéressant musicien, le seul qui au début du XIXe siècle en France eût conservé le culte des grands musiciens du siècle précédent. Fils d'un musicien que ses démêlés avec Gossec ont contribué à rendre un peu ridicule, mais qui, malgré le titre de son livre [1], était loin d'être un maniaque et possédait une grande culture, A. P. F. Boëly (souvent orthographié Boily) jouissait d'un certain renom, mais surtout auprès d'un petit groupe de connaisseurs. Comme plus tard César Franck, il nous semble presque étranger au mouvement artistique de son époque. Pour Franck, ce fut parce qu'il était en avance sur son temps ; Boëly, au contraire, appartient au XVIIIe siècle, bien qu'il ne soit né qu'en 1785. Il avait certainement connu de nombreuses œuvres des organistes allemands qui n'ont pas peu contribué à former son style. L'*Andante* en *ut* mineur, par exemple est digne du premier prélude du *Clavecin bien tempéré* ; le Prélude en *si* majeur rappelle également le même recueil et l'on en pourrait citer bien d'autres et quelques fugues. Mais Boëly fut également nourri d'autre musique. L'*Allegretto* en *ut* majeur fait penser aux meilleures pages de D. Scarlatti, tandis que les *Andante* en *sol* majeur et en *ut* mineur semblent émaner de la plume de Schumann. Et il ne faudrait pas croire que Boëly, malgré tout, manque de personnalité : il suffit de lire sa *Petite marche* ou les pièces intitulées *Larghetto*, *Carillon*, *Bourrée*, pour voir que l'on est en présence d'un musicien qui sait exprimer ce qu'il ressent sans avoir recours à la langue des autres.

L'on sait la conscience avec laquelle M. Michel Brenet soigne jusqu'aux moindres détails de ses ouvrages musicologiques. Dans l'édition qu'il nous présente, je n'ai pu relever la moindre faute de méthode et l'on peut lui adresser de sincères remerciements pour nous avoir révélé cet intéressant musicien.

J. Peyrot.

Maurice Duhamel : 1° **Musiques bretonnes**, *airs et variantes mélodiques des* « Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne ». In-8° de 224 pages ; 2° **Chants**

1. *Les véritables causes dévoilées de l'état d'ignorance des siècles reculés dans lequel rentre visiblement aujourd'hui la théorie pratique de l'harmonie *, notamment la profession de cette science. Offres généreuses de l'en faire sortir promptement faites à M. Gossec, chef des professeurs en cette partie au Conservatoire impérial de musique, qui n'a point eu la modestie de les accepter. Réponses indécentes de ce chef aux lettres suivantes sur différents objets. Par M. Boëly, ancien artiste musicien, retiré en la maison de Sainte-Perine à Chaillot. A Paris, chez Mme Masson, libraire, éditeur de pièces de théâtre et de musique, rue de l'Echelle, n° 10, 1806.*

*. *Partie la plus essentielle de l'art musical.*

populaires de Basse-Bretagne, harmonisés pour le piano et publiés avec textes bretons et adaptations françaises. Partition piano et chant, de 38 pages, 5 fr. — Rouart, Lerolle et Cie.

M. Maurice Duhamel, qui, avec une vocation et un zèle incontestés, s'est considéré comme l'apôtre de la musique celtique, vient de donner au public deux excellents ouvrages. Le premier, au point de vue musicologique, est une collection, des plus remarquables, de *gwerziou* et de *soniou* traditionnels de la Bretagne, dont les paroles, autrefois recueillies par des littérateurs de talent, laissaient, par leur intérêt, regretter que la musique n'y fût pas jointe. M. Maurice Duhamel, pendant plusieurs années, a recueilli patiemment celles-ci, de « la bouche du peuple », en une série de remarquables transcriptions.

Son livre est, par l'abondance comme par la qualité, le plus beau, bien certainement, de tous les recueils que suscitèrent des recherches analogues ; il renferme *quatre cent trente-deux chansons* populaires. Les plus intéressantes ont été publiées à part avec version française, et sont ainsi rendues accessibles à tous les artistes.

A. Gastoué.

Henri de Curzon : **Mozart**, collection des *Maîtres de la musique*, publiée sous la direction de M. Jean Chantavoine. In-12 de 228 p., 3 fr. 50. Alcan, éditeur, boulevard Saint-Germain, 108, Paris.

Notre excellent confrère M. Henri de Curzon, vient d'enrichir la belle collection des *Maîtres de la musique* d'un volume qui sera certainement l'un des premiers de cette remarquable série. Nul n'était plus qualifié pour raconter et décrire le délicat Mozart et ses œuvres. En quinze chapitres, M. de Curzon retrace successivement, avec un détail et une abondance remarquables, la vie et les compositions du « divin » Mozart. L'origine bien nette et les fluctuations du style de Mozart y sont décrites de main de maître. Après les deux volumes considérables de F. de Wyzewa et G. de Sainte-Foix, le livre de M. de Curzon restera le plus accessible, comme le plus utile, à tous les musiciens.

A. G.

Jules Brosset : **Alphonse Philidor**. Plaquette de 16 p. Imp. Migault, Blois (tiré à 100 ex. non mis dans le commerce).

L'érudit organiste de la Cathédrale de Blois publie la 33e des petites monographies, qu'il consacre depuis 1888 à l'histoire de la musique et des musiciens de la région blésoise et orléanaise : aujourd'hui il nous donne l'esquisse de la biographie de l'arrière-petit-neveu de Philidor, le célèbre auteur de *Blaise le Savetier*, et du *Jardinier et son seigneur*. Le Philidor blésois né à Paris en 1816, mort à l'Asile des aliénés de Blois le 12 janvier 1854, était un violoniste remarquable, élève de Ch. de Bériot. Il dirigea pendant plusieurs années l'orchestre de la « Philharmonique » de Blois.

F. R.

Dom Germain Morin : **L'idéal monastique et la vie chrétienne des premiers jours**, un vol. in-16, de 225 p., 2e édition, 2 fr. 50. Beauchesne et Cie, éditeurs, rue de Rennes, 114, Paris.

L'auteur, prenant comme texte quelques versets des Actes des Apôtres, sans toutefois s'astreindre à commenter tout le passage d'une façon suivie, montre, dans la vie des premiers chrétiens, au lendemain de la descente de l'Esprit saint, l'origine et le modèle de la vie que doivent mener les moines. Dans ces pages bien pensées, écrites avec une enthousiaste sincérité, on reconnaîtra que l'auteur ne s'est proposé d'autre but, en servant la vérité, que d'aider les âmes à progresser dans la voie de la perfection chrétienne.

N. B. — Reçu l'attachante biographie de M. d'Indy, par notre collègue et ami M. A. Sérieyx, ainsi que les conférences données à la Schola de Saint-Etienne par Mlle Jeanne Ferrier. Nous en rendrons compte dans le prochain numéro.

VIENNENT DE PARAITRE (œuvres recommandées) :

Abbé J. Carillion : *Messe et secondes Vêpres de la B. Jeanne d'Arc*, acc. à 3 parties pour harmonium, 1 fr. 50.

Librairie de l'Art catholique (Schola paroissiale) :

Abbé Darros : *Deux motets* (1. O salutaris ; 2. Tantum), à 3 v. ég. ; partition, avec acc., net : 1 fr. 75 ; chant seul : 0 fr. 30.

Édition Janin :

Abbé F. Brun : *Messe royale* (IIe ton) *de Du Mont*, d'après la 1re édition (1669) accomp. à 3 parties pour orgue ou harmonium, net : 2 fr.

Édition Bertarelli :

G. Cavazzana : *Salve Regina*, à 2 v. inég. (A. et B.), net : 1 fr. 10 ; P. Mauri : *O sacrum convivium*, à 3 v. inég. (A. T. B.), net : 0 fr. 80 ; A. Balladori : *Cent vingt cadences faciles*, dans tous les tons majeurs et mineurs, pour harmonium, net : 2 fr. 20 ; L. Bottazzo : *Douze sonatines faciles*, pour orgue ou harmonium, net : 3 fr. 30 ; C. Chiesa : *La sainte Messe*, nouvelle édition des 9 pièces pour harmonium, net : 1 fr. 65 ; G. Cavazzana : *Méditation*, pour orgue ou harm., net : 1 fr. 10.

Édition Capra :

G. Visona : *Stabat Mater*, les ℣. impairs pour chœur à 2 v. ég., alternant avec le chant grégorien des ℣. pairs, partition : 1 fr. 10 ; voix seules : 0 fr. 15 ; R. Leoni : *Improperia* : *Popule meus*, à 3 v. d'hommes, partition : 1 fr. 20 ; voix seules : 0 fr. 15.

LES REVUES (articles à signaler) :

La petite Maîtrise, Mars. — Quignard : *Cantate à Jeanne d'Arc* ; Dagand : *Veni sponsa ;* Chaminade : *Communion de Jeanne* ; J. Fabre : *Hymne à Jeanne d'Arc* ; Brun : *Regina caeli* ; Chabot : *Mon chant d'aujourd'hui* ; Paraire : *Tantum ergo.*

Revue du chant grégorien, no 3. —D. J. Pothier : *Offertoire* « O pie Deus » *pour les défunts* [de même date et de même style que l'antienne actuelle *Domine Jesu Christe*, qui fut toujours d'un usage plus répandu] ; A. Dabin : *La Prose de saint Latuin* [probablement de 1737, œuvre d'un quelconque de ces auteurs de propres diocésains et de proses patronales, comme il en fut tant fabriqué à cette époque] ; D. Lucien David : *Notes pratiques sur le* « Salve Regina » [suite d'une très fine et intéressante étude].

Gregorius-Blatt, no 2. — M. : *Mgr Franz Nekes* [le vénérable maître de chœur de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, à l'occasion de son 70e anniversaire].

Musica sacra, no 1. — D. N. Nasoni : *Les « journées liturgiques » et la musique d'église* [pour montrer les rapports étroits de la liturgie et du chant sacré et leurs intérêts réciproques].

Santa Cecilia, no 7. — D. Sincero : *L'œuvre organistique de Franz Liszt.*

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. – Société française d'Imprimerie

Vingtième Année | N° 5 | Mai 1914

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : 0 fr. 60 sans encartage ; 1 fr. avec encartage.

SOMMAIRE

Cantiques et Noëls béarnais (fin). . . . . A. Riquoir.
Nouvelles musicales.
Sur l'intonation des Introïts du type Statuit. . . . . Dom Lucien David.
Note sur le Jugement de Salomon *et son auteur, M.-A. Charpentier.* . . . . . Michel Brenet.
Petite correspondance.
Une nouvelle fille de la Tribune de Saint-Gervais : « La Tribune musicale ». La rédaction.
Bibliographie : Monuments de la notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Eglise grecque, *par le R. P. Thibaut.* A. Gastoué.
Ouvrages divers ; les Revues ; articles à signaler. . . . La Rédaction.

Cantiques et Noëls béarnais

Le Chant en langue vulgaire à l'Église.

(Extraits d'une conférence faite le 21 novembre 1913 au Congrès diocésain de Bayonne.)

(*Fin*)

Et j'ai hâte d'en arriver maintenant à ceux-ci. C'était un vieil usage dans beaucoup de paroisses qu'en attendant la messe de minuit les habitants de la commune allaient s'installer à l'église, et pour charmer les loisirs de leur expectative, chantaient les vieux airs traditionnels qui célébraient la naissance du Sauveur.

De ces airs beaucoup sont perdus aujourd'hui. Parmi ceux qui nous

sont parvenus, je citerai et vous ferai entendre en premier lieu *Boylère ensa*, parce qu'il est probablement le plus ancien et se rattache en tous cas par sa tonalité et ses lignes générales aux mêmes modes que le chant des pèlerins que j'ai cité plus haut.

Voici les paroles des deux premiers couplets :

I

Boylère ensa, brabes pastous,
La péchense qu'ey aci grasse ;
Hets-y passa bostes moutous,
Que'us y haram touts pèche amasse.

II

— Oh ! que nous en goarderam bèt,
Que boulèm ha bèt aute biatye,
Aci lécham nouste troupét ;
Que courrem ta d'acet bilatye...

Je traduis :

I

Venez chanter par ici, braves pasteurs,
Le pâturage est ici gras ;
Faites y passer vos moutons,
Nous les y ferons paître ensemble.

II

Oh ! nous nous en garderons bien,
Nous voulons bien faire un autre voyage,
Ici nous laissons notre troupeau ;
Nous courons vers ce village-là [1].

J'observe, en passant, que ce Noël est dans la forme dialoguée, chère aux auteurs du bon vieux temps, car il se prêtait à l'alternance de deux chœurs, les hommes du haut de la tribune répondant aux femmes dans la nef.

Aussi le fameux archiprêtre de Lembeye, Henri d'Andichon, n'hésita-t-il pas à employer cette forme dans diverses compositions, et notamment dans son célèbre *Lèchem droumi*. Puisque j'ai prononcé le nom de cet ecclésiastique, je pourrais vous signaler, pour vous montrer le mauvais goût qui régnait partout au XVIIIe siècle en matière de musique religieuse, maint passage de la préface de son recueil où il affirme gravement que la musique gaie est particulièrement appropriée à l'église. Il a bien prouvé d'ailleurs que tel était son goût en adaptant ses paroles à des airs de danse ou à des chansons galantes, à la mode de son temps. Un de ses Noëls se chante sur l'air des sauts basques ; c'est de celui-là qu'il disait : « Il me paraît convenable de le chanter pendant que le peuple vient à l'offrande ! »

Si ce jovial curé exagérait incontestablement en conseillant l'emploi de ce genre de musique pendant la messe, on exagère en sens contraire

1. Bethléem.

aujourd'hui lorsqu'on entend bannir systématiquement toute gaieté de l'église aux heures même où il n'y avait pas de solennité liturgique. Rien n'empêche, en attendant minuit, tandis que le sanctuaire est vide, que M. le curé est peut-être au confessionnal, le peuple en tout cas à l'église, bien avant l'heure de la messe, de chanter pour tuer le temps. Naturellement, musique et paroles respirent une joie pieuse, ainsi qu'aux temps de foi du moyen âge les mystères représentés dans les églises.

Cette verve familière inspirait un vieux Noël gascon dont les paroles et la musique ont été publiées dans divers recueils, et que notre jeune *Schola* va exécuter. Mais je vous ferai entendre un texte musical certainement plus ancien que le texte édité, et qui m'a été transmis par tradition de famille.

La mélodie, de forme archaïque, appartient évidemment au 1er mode grégorien, et quant aux paroles, en voici les premiers couplets :

I. Yanotte

Yan lou mé llebats bous.
Bous droumit trop grand paüse.
Courrem t'ab lous pastous
Bede ibe bère caüse.
Nadaü, cantem Nadaü, Nadaü, Nadaü.

II. Yan

Abets-bous minyat caüs
Per reba ataü, Yanotte ?
Dechat lou mounde en paüs
Lou qui a couente que trotte.
Nadaü...

Traduction :

I. Jeannotte.

Jean, le mien, levez-vous.
Vous dormez trop longtemps.
Allez avec les pasteurs
Voir une belle chose.
Noël ! chantons Noël, Noël, Noël !

II. Jean.

Avez-vous mangé des choux
Pour rêver ainsi, Jeannotte ?
Laissez le monde en repos.
Celui qui a affaire, qu'il trotte.

Ce Noël n'est pas béarnais, quoique publié dans tous les recueils de notre province ; il est d'origine gasconne, et vous aurez certainement reconnu dans les paroles certaines particularités de langage propres au pays de Gosse ; je ne pouvais à ce titre me dispenser de le citer ici.

J'ai à faire au sujet des Noëls béarnais la même observation que j'ai déjà faite au sujet des cantiques de notre province en général : peu nous sont parvenus.

Le recueil de M. l'abbé Laborde sera certainement le plus complet en la matière ; il n'en contiendra cependant que 65, dont 10 modernes. Tous y sont assortis d'airs qui ne sont pas ceux de cantiques actuels, mais dont bien peu sont d'origine franchement populaire. Beaucoup étaient inédits jusqu'ici cependant ; aussi devons-nous être pleins de gratitude envers le chercheur érudit qui nous en offre la primeur. Il m'est pénible de ne pouvoir pas vous en faire entendre un peu plus grand nombre aujourd'hui. Mais je vous ai déjà dit les raisons qui restreignaient notre répertoire. Ayant à faire un choix, je m'en suis tenu aux pièces les plus caractérisées ; j'espère que leur audition vous aura portés à regretter qu'on les laisse tomber dans l'oubli.

Et pourquoi ?

Malheureusement, dans beaucoup de paroisses, tantôt le clergé et tantôt les fidèles ont rougi de la naïveté, pourtant de bon aloi, de ces œuvres, ou bien se sont scandalisés de leur forme familière et de leurs drôleries, bien inoffensives. La veillée de Noël à l'église avec ses chants et sa gaieté traditionnelle a été abolie ; qu'est-il arrivé ? Les hommes, souvent même les femmes, ont déserté l'église pour le cabaret, et des libations copieuses ont remplacé les Noëls comme préparation à la messe.

Puis, pendant les offices, les chants antiques ont cédé le pas au lamentable Noël d'Adam, dont, avec beaucoup d'à propos, M. Sérieyx, dans une conférence que je regrette de n'avoir connue qu'à la dernière heure, appelait les paroles : « une espèce d'*Internationale* grotesquement humanitaire ».

Les anciens errements n'étaient-ils pas préférables ?

*
* *

Laudator temporis acti ! disait le poète latin, louangeur du temps passé ! J'accepte volontiers cette qualification, car je suis fermement attaché à toutes les traditions françaises ou béarnaises. Mais cela ne m'empêche pas de vivre avec mon siècle et de me réjouir de la renaissance artistique qui se manifeste aujourd'hui dans le domaine religieux. Trop longtemps nos pauvres églises ont été le dernier refuge du mauvais goût, tant au point de vue musical que dans le domaine des arts plastiques. On commence à se lasser maintenant des plâtres polychromes dont on a tant abusé au cours du dernier siècle ; les chasubles cartonnées et les dalmatiques empesées font place presque partout aux ornements souples de forme gracieusement archaïque, et l'accompagnement pesant, *note contre note*, du plain-chant, dans les églises même où l'on n'a pas encore adopté le chant grégorien, n'est plus guère usité que par quelques organistes attardés dont le nombre décroît heureusement de jour en jour.

Il était fatal dans ces conditions que les cantiques bénéficiassent de ce renouveau esthétique. c'est ce qui s'est produit.

Le regretté fondateur de la *Schola Cantorum* de Saint-Jean-de-Luz,

le grand musicien Charles Bordes, fut le premier qui s'efforça de combler les lacunes de notre chant extra-liturgique ; aussi est-ce une de ses œuvres que nous ferons entendre comme modèle du genre. Mais je suis heureux, auparavant, de pouvoir nommer parmi ses continuateurs des hommes tels que Vincent d'Indy, Guilmant, Gastoué, les abbés Brun, Bruneau et Lhoumeau, et bien d'autres collaborateurs de la *Schola Cantorum* de Paris, illustrations de l'art musical contemporain.

Parmi les productions de ces divers maîtres, il en est d'excellentes, il en est aussi, naturellement, de moins bonnes. Toutes sont assorties en tous cas de paroles toujours sensées et souvent poétiques, entre autres celles dont la versification est due à notre distingué compatriote le R. P. Lhande.

Leur caractère mélodique est en général la simplicité ; plusieurs d'entre elles, celle du P. Lhoumeau en particulier, ont adopté le rythme et la forme grégoriens ; d'autres sont pour deux chœurs alternés, comme le délicieux *Regina coeli*, de Charles Bordes, paraphrase en langue vulgaire de la grande antienne liturgique du temps pascal, que vous allez entendre exécuter immédiatement par notre Schola.

Vous m'excuserez de ne pas entrer dans de longs détails au sujet de ces chants. M. le curé Bellevue vous en entretiendra plus longuement demain matin, avec une compétence que je ne possède pas ; je ne veux pas empiéter sur son domaine.

Je tenais seulement à rendre hommage, au début de ce Congrès, à la phalange d'artistes de grand talent qui se sont consacrés à la rénovation du chant populaire à l'église.

Antoine Riquoir.

Nouvelles musicales

PARIS

= Annonçons le Congrès de la Société Internationale de Musique, qui, cette année, va se tenir à Paris, la semaine de la Pentecôte, du 2 au 6 juin. Un bon nombre de séances excessivement remarquables seront données, depuis la musique religieuse du moyen âge jusqu'au quatuor moderne. Cette exécution aura lieu à la Sainte-Chapelle, et sera assurée par la célèbre maîtrise de Saint-François-Xavier, que dirige avec tant de zèle notre ami M. Drees. On y entendra entre autres pièces la fameuse, et improprement nommée « prose de l'âme », l'*Orientis partibus*, chantée en *conductus triplex* (à trois parties), plus un choix de pièces polyphoniques avec et sans instruments, du XIVe siècle et du début du XVe, transcrites spécialement par M. Gastoué sur le précieux manuscrit du trésor d'Apt. Nous engageons vivement nos amis à y assister. Des cartes spéciales permettront aux personnes qui ne font pas partie de la Société de prendre part à ce Congrès, qui s'annonce magnifique. S'adresser au Secrétariat, 27, rue La Boétie, Paris.

= Le Bon Théatre, du 32 *ter*, quai de Passy, continue à poursuivre son œuvre d'apostolat religieux tout en faisant œuvre d'art véritable. Aussi emploie-t-il les ressources des théâtres profanes, mais il les fait servir et les plie avec tact et mesure aux nécessités de la doctrine et de la morale catholiques.

C'est ainsi qu'il donnait, les 15 et 19 mars dernier, une excellente sélection de *Parsifal*, de Wagner, avec le précieux concours des chœurs et solistes des Concerts de la Sorbonne, dirigés par M. P. de Saulnières. Le succès fut brillant et des plus mérités ; et il n'a fait que confirmer celui déjà remporté en janvier par les deux magnifiques auditions, avec projections lumineuses, du *Messie* de Haendel.

Société Palestrina. — C'est avec un succès grandissant que cette société a donné son deuxième concert le samedi 4 avril, à 9 heures du soir, dans la salle de la *Schola cantorum*. Prêtaient leur concours à cette séance : Mlles M. Hatt, Bl. Munier, Mme Proche-Charpentier, Mlle Louise Cartier, MM. Naniot, Jean Hazart et l'excellent quatuor à cordes Gaston Le Feuve (MM. G. Le Feuve, H. Delange, Ch. Turbour et A. Lévy). Le programme comportait le *Stabat mater*, de Pergolèse, le *Chant élégiaque*, de Beethoven, et le *Requiem*, de Mozart. L'intérêt de ce concert ne fut pas seulement dans la façon remarquable dont furent exécutées ces trois œuvres par les excellents chœurs et solistes que dirige avec beaucoup d'habileté M. L. Saint-Requier, mais par leur rapprochement inattendu dans une même soirée, ce qui permit d'établir des comparaisons et de souligner d'une manière curieuse et piquante les différences de beauté et d'expression qui les distinguent.

École des Hautes Études sociales. — M. Henry Expert, bibliothécaire au Conservatoire, a donné les 6 et 13 mars deux conférences très remarquées sur la *Musique d'église au temps de la Renaissance*. L'excursion que l'orateur fit faire à son auditoire était du plus haut intérêt ; mais ce qui en augmenta le charme, ce furent les auditions excellentes qui accompagnaient la deuxième conférence. Elles comportaient l'*Ave Maria* et *Ave verum corpus* de Josquin des Prés ; l'*O salutaris*

hostia de P. de La Rue ; *Descende in hortum*, d'Antoine de Févin ; *Pulvis et umbra*, d'O. de Lassus ; *O quam gloriosum* et *O magnum mysterium* de Vittoria, *Alma Redemptoris mater*, de Palestrina, et, pour terminer, le gracieux *Diffusa est*, de Nanini. C'était, on le voit, un programme de choix qui fut exécuté avec une pureté d'expression et un ensemble parfait d'équilibre vocal par la *Schola de Saint-Louis*, que son actif et sympathique directeur, M. M. de Ranse, mène de victoire en victoire.

Saint-Louis-d'Antin. — Pendant la semaine sainte, la *Schola de Saint-Louis* a donné, sous la direction de MM. de Ranse, une séance remarquable. Ce fut le Jeudi saint. On y entendit, avant l'office : le *Choral de la Passion*, pour orgue, de J.-S. Bach, exécuté par M. J. Boulnois ; *Christus factus est*, d'Anerio. Pendant l'office : Psalmodie des psaumes du *1er nocturne* ; Chant des *Lamentations*; Répons de Ingegneri : a) *Omnes amici mei* ; b) *Velum templi*; c) *Vinea mea* ; Psaumes des *Laudes*, chant grégorien ; *Benedictus*, de Palestrina ; *Christus factus est*, chant grégorien ; *Miserere*, à 2 chœurs, d'Allegri. Après l'office : *O vos omnes*, de Vittoria, et le choral : *Jesus Christus, nostra salus*, de J.-S. Bach.

Blancs-Manteaux. — La *Caecilia des Blancs-Manteaux*, société chorale et instrumentale fondée et dirigée par notre actif collègue M. Van Lysbeth, vient d'exécuter d'une façon vraiment réussie et qui mérite de justes éloges un programme de Pâques où nous relevons les œuvres suivantes : *Messe* avec chœurs et orchestre, de Bernard Mettenleiter ; *Largo*, de Haendel, *O mysterium ineffabile*, de Clérambault, et le triomphal *Christus resurrexit*, de Marcello. Tous nos compliments.

FRANCE

Amiens. — La Société des « Conférences de littérature et d'histoire » se réunissait le 30 mars pour entendre M. A. Gastoué dans un sujet vivant d'intérêt : *La Passion du Christ, dans la musique ancienne et moderne* ; de nombreux exemples y furent interprétés par la *Caecilia*, sous la direction de M. l'abbé R. Magnier, son directeur-fondateur et de M. Léon Moitié, avec le concours de Mlle Andrée Famin, lauréat du Conservatoire. Ce fut, disons-le, un succès considérable : plus de 550 auditeurs enthousiastes se trouvaient réunis dans la salle de la Société d'horticulture et, par leurs applaudissements chaleureux, ils ont montré, quoiqu'on dise, que les Picards ne sont pas froids, pas plus, d'ailleurs, qu'ils ne sont insensibles aux belles choses. Il faut reconnaître que pour appuyer la parole ardente et fortement documentée de l'orateur, la *Caecilia*, dont les chœurs sont très bons et les solistes excellents, avait fait un choix de morceaux que l'on doit tous — ou presque — admirer sans réserve. C'était : *In monte Oliveti*, de Palestrina, chanté *a cappella* ; l'air de la trahison de Judas, de la *Passion selon saint Matthieu*, de J.-S. Bach ; *Popule meus*, chant grégorien ; *O bone Jesu*, de Palestrina ; *O vulnera doloris*, de G. Carissimi, chanté avec une expression parfaite par M. L. Moitié ; *Ton sang, Seigneur Jésus*, de H. Schütz ; *Anima Christi*, chant grégorien alterné ; *Marie au pied de la croix* (extrait de la *Rédemption*), de Gounod ; un air du *Messie*, de Haendel, exprimé avec une chaleureuse émotion par M. Postel ; *O vos omnes*, de Vittoria ; un solo et chœur extrait des *Sept paroles du Christ*, de Dubois ; *Christus factus est*, chant grégorien, dans lequel on pourrait peut-être reprocher aux basses un peu de dureté, mais dont le verset fut exécuté très honorablement par trois solistes ténors prêtres ; *la Berceuse de la Croix* (extrait de *Crux*), de F. de La Tombelle, et, pour terminer, le chœur, quatuor et choral final de la *Passion selon saint Jean*, de J.-S. Bach. Puissent de tels exemples exciter l'émulation un peu partout en France, car, nulle part, ne manquent les bonnes volontés et les généreuses initiatives.

Meillant (Cher). — La *Croix* de l'Indre nous donne sur la « Chorale » de ce joli bourg du Berry des détails intéressants que nous ne pouvons résister au désir de faire connaître à nos lecteurs.

« Quand M. l'abbé G. Julien fut nommé curé de Meillant, en novembre 1905, il y

trouva une vingtaine d'« Enfants de Marie », aux voix exercées, au répertoire assez pauvre. Une fanfare existait depuis 1902, fondée par un patron couvreur, M. Louis Bordat. Elle comptait 20 à 25 membres, dans cette population de 1.200 habitants. La fortune lui souriait déjà.

« Dès la fête de Sainte-Cécile, la participation de la *Fanfare* et des *Enfants de Marie* aux offices donna à M. Julien la pensée qu'il avait dans sa paroisse les éléments d'une chorale mixte. Inutile de dire que de bonnes âmes critiquèrent ce projet. M. Julien alla de l'avant et, lors de la Sainte-Cécile 1908, il fit entendre pour la première fois des chœurs mixtes. Depuis lors, chaque grande fête groupe dans le chœur de l'église 40 à 50 choristes.

« Sur l'initiative de M. Julien et de quelques-uns de ses amis, dans les étés de 1908 et 1909, *la Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de bois* vint en colonie de vacances à l'abbaye de Noirlac. C'est à 5 kilomètres de Meillant. Elle paya les gâteries que lui prodiguèrent les Meillantais, la famille de Mortemart et M. Julien en tête, par des auditions qui furent de bonnes leçons.

« La jeune Chorale avait donc un exemple à suivre, un idéal à atteindre.

« Elle commença modestement, par des pièces d'un goût douteux. Elle ne les chanterait plus aujourd'hui, je ne veux pas les nommer.

« Peu à peu, elle est arrivée à exécuter la messe *Sine nomine*, de Palestrina ; l'*Ave, vera virginitas*, de Josquin des Prés ; des chorals de Haendel, de Bach, etc. ; *In monte Oliveti*, de Martini, les meilleures pages de Gounod, de Capocci, etc...

« Aujourd'hui, les choristes meillantais brûlent leurs faux dieux de jadis : cantiques fades, motets prétentieux. Point n'est besoin de les interroger beaucoup pour voir que leurs préférences sont acquises à la vraie musique d'église : grégorienne, palestrinienne et moderne.

« C'est un premier progrès et qui donne raison à ceux — trop peu nombreux, hélas ! — qui croient qu'on peut faire l'éducation musicale du peuple.

« Car les choristes de Meillant sont tous du peuple, et du meilleur. Il est vrai que, à part les jeunes filles, ils n'étaient pas et ne sont pas tous des pratiquants intégraux. On aurait pu craindre que, par respect humain, ils ne vinssent que difficilement chanter à l'église. Or, à chaque grande fête, 20 à 25 hommes sont de la chorale. Le dimanche en amène d'ordinaire 8 à 12 à la grand'messe, en plein chœur ; et ils y chantent. Que M. le Curé fasse un signe, et ce nombre augmente vite ! C'est depuis la fondation de la chorale que ces jeunes hommes sont aussi revenus à la pratique des Sacrements, à Pâques et à Noël.

« En dehors de Meillant, la chorale travaille également bien. C'est elle qui, depuis quatre ou cinq ans forme le noyau des chanteurs du pèlerinage berrichon à Lourdes. Elle y fournit, d'ailleurs, d'excellents brancardiers et des infirmières dévouées. Les villes et les bourgs de son voisinage ne l'ont jamais demandée en vain. Partout elle a porté non seulement son concours musical mais aussi sa haute tenue morale.

« Voilà un second fait qui, encore, donne raison à ceux toujours trop peu nombreux, hélas ! qui croient à l'apostolat religieux par la musique. »

Et l'on dit que d'autres paroisses berrichonnes, petites et grandes du Cher et de l'Indre commencent à imiter l'exemple de Meillant. Cela est tout à l'honneur de M. l'abbé Julien, de M. Louis Bordat et de leurs zélés collaborateurs.

Perpignan. — La *Tribune de Saint-Gervais* a signalé dans son dernier numéro le succès obtenu par nos amis de Perpignan dans les deux concerts spirituels donnés par la *Schola Sainte-Cécile*, dont l'un fut présidé par Mgr de Carsalade du Pont. Sa Grandeur a adressé à M. l'abbé Marty, Directeur de cette nouvelle organisation musicale de sa ville épiscopale, une lettre élogieuse dont nous extrayons le passage suivant qui se rapporte à la prononciation romaine : il montre que le diocèse de Perpignan est bien dans le mouvement grégorien :

« Il manquerait encore quelque chose à l'expression de ma reconnaissance, si je « ne vous remerciais pas des efforts que vous faites pour répandre dans mon clergé

« et parmi mes laïques la prononciation romaine du latin. Je suis bien vieux pour me « mettre moi-même à cette prononciation, j'essayerai cependant. Mais j'aime à « retrouver sur les lèvres de vos artistes, surtout sur celles de mes jeunes prêtres, la « cantilène accentuée, douce, harmonieuse de la vraie langue de l'Église.

« Encore une fois, mon cher Chanoine, votre œuvre est bonne, elle est belle. Je « l'ai prise dès le début sous mon patronage, je la déclare aujourd'hui mienne et je « veux que tout le diocèse le sache. Je veux aussi qu'il sache que l'estime en « laquelle je vous tiens n'a d'égale que l'affection que je vous ai vouée depuis « longtemps et dont je vous prie de trouver ici la très sincère expression.

« † Jules, *évêque de Perpignan.* »

Issoudun. — Un concert de bienfaisance, dont le succès a dépassé toute espérance, fut donné le dimanche 15 février en la salle des fêtes de l'école Notre-Dame. Pour la première fois on a pu y applaudir un imposant ensemble de 80 exécutants, dont 27 d'orchestre, dirigés par l'actif directeur de la *Chorale Saint-Cyr*, M. l'abbé André Aurat. Le programme ne comportait pourtant que des œuvres d'une valeur artistique sérieuse : le public n'en a pas moins été ravi ; ce qui prouve que le succès vient, quand bien même on refuse toute concession au mauvais goût. De Gounod, on entendit *Gallia* ; de C. Franck, la *Chanson du Vannier*, un *Quatuor*, un *Nocturne*, un *Lied*, le chœur final de *Rebecca* ; de Haendel, le *Largo* de *Xerxès*, une *Sonate*, pour deux violons, violoncelle et piano, la *Pastorale* et l'*Alleluia* final du *Messie*. Au résumé, ce fut mieux qu'une belle journée artistique ; ce fut une victoire pour la *Chorale Saint-Cyr*, pour les solistes et les enthousiastes collaborateurs du sympathique maître de chœur de Notre-Dame d'Issoudun.

Valréas (Vaucluse). — A l'occasion des fêtes de Pâques, les *Chanteurs* de *Palestrina* ont exécuté, le dimanche 12 avril 1914, en l'église paroissiale, les œuvres de musique religieuse dont voici l'intéressante nomenclature :

A la grand'messe: *Introït* et *Alleluia* grégoriens (Édition Vaticane); *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* et *Agnus* de la messe *Sine nomine*, de Palestrina ; *Credo* n° 3 (Édition Vaticane). — Aux vêpres et salut : *Regina caeli*, J.-S. Bach ; *O salutaris*, P. de La Rue ; *Sub tuum*, *Tantum ergo*, sur des chorals de J.-S. Bach ; *Tollite hostias*, C. Saint-Saëns ; *O filii*, chant liturgique, harmonisé par P. Lhoumeau. Le Vendredi saint, au sermon de la Passion, ils avaient fait entendre : *Qui vers le ciel a donc gémi ?* choral de J.-S. Bach. Toutes nos félicitations.

Bordeaux. — En l'église Saint-Ferdinand, a été donnée le jeudi saint, à 8 h. 1/4 du soir, une exécution remarquable de *la Passion selon saint Matthieu*, de J.-S. Bach. Les soli étaient faits par Mme Germaine Boularé et M. E. Soula et les ensembles par les chœurs paroissiaux, d'un nombre imposant, qui ont rendu, avec beaucoup de piété et d'expression, les principaux chorals de cet impérissable chef-d'œuvre.

ÉTRANGER

Liége. — A la mort du maître des *Béatitudes*, les Liégeois songèrent à élever tout de suite un monument à César Franck ; mais les années passèrent et on n'offrit à la mémoire de ce grand Liégeois que la dédicace d'une rue excentrique.

L'Œuvre des Artistes, qui donna à Liége le monument du sculpteur Del Cour, l'élève du Bernin, et la maison Grétry, veut dresser sur une place de la ville une fontaine César Franck, la fontaine des « Béatitudes ». M. Victor Rousseau, dit-on, en sera l'auteur. Et, pour compléter cet hommage tardif, on annonce qu'une plaque commémorative sera apposée, le 15 de ce mois, sur la façade d'une maison de la rue Saint-Pierre, près de l'église Sainte-Croix. C'est là que serait né, en 1822, le musicien wallon qui devint le maître de la jeune musique française. Quelques-uns prétendent que la maison natale de César Franck disparut, il y a quarante ans, avec

*

tout un quartier, lors de la création d'un chemin de fer de ceinture. Mais des recherches récentes semblent confirmer la première version. Le père de César Franck était employé dans une banque proche de la maison de la rue Saint-Pierre.

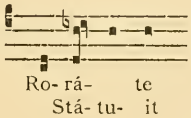
Le fait est attesté dans un article de la *Gazette de Liége* du 24 février 1914, paru sous la signature de M. Clément Charlier. L'auteur de cet article prépare un ouvrage sur *les Origines familiales de César Franck*, qui paraîtra dans quelque temps. C'est au cours de ses recherches dans les archives de la ville qu'il a été amené à découvrir l'endroit exact où mourut le célèbre compositeur. (*Guide musical*, 8 mars.)

Jérusalem. — La semaine sainte et la solennité de Pâques ont été l'occasion d'exécutions musicales splendides en la *Basilique du Saint-Sépulchre*. C'est là que la *Schola Cantorum de Terre sainte*, dirigée par le R. P. P. Vanhumbeck, donne un exemple continuel des résultats merveilleux que peut produire le travail soutenu par l'enthousiasme. Tout serait à citer des œuvres polyphoniques ou des motets grégoriens exécutés, tant pour le goût avec lequel ils furent choisis — bien qu'on puisse regretter un peu que l'école française en général soit assez délaissée — que pour la manière expressive souple et ferme dont ils furent rendus par les chanteurs petits et grands de la *Schola*. Nous nous contenterons de mentionner les œuvres capitales : *Messe « O quam gloriosum »*, de Vittoria ; *Miserere*, de Amatucci ; *Adoramus te*, *O bon Jesu*, *Ego sum panis vivus*, de Palestrina ; *Domine non sum dignus*, *Tantum ergo*, de Vittoria ; *Improperia*, à 4 et 8 voix, *Benedictus Dominus*, à 5 et 6 voix, de Palestrina, etc., etc.

Sur l'intonation des Introïts du type « Statuit »

Sous ce titre, l'éminent rédacteur de la *Revue du chant grégorien* de Grenoble, le R. P. Dom Lucien David, publie un excellent et remarquable article, au sujet d'appréciations et de conclusions trop hâtivement formulées par le R. P. Dom Mocquereau dans la *Revue grégorienne*. Nous pensons intéresser tout spécialement les lecteurs de la *Tribune* en reproduisant cet article, auquel nous ajouterons quelques conclusions nouvelles.

Nous avons écrit dans une de nos Analyses pratiques (*Revue*, XX, 119) :



« 1. Faire bien l'accent sur le *ré* de la syllabe tonique. 2. Rien dans la notation vaticane ni dans les neumes sangalliens ne semble légitimer le transport de l'accent par « glissement » sur le *la*. 3. Dans Saint-Gall, le podatus *ré-la* n'a aucune espèce d'épisème sur la seconde note, pas plus dans *Rorate* que dans *Suscepimus*, *Gaudeamus*, *Statuit* ou *Inclina*. 4. En outre, la forme particulière de ce neume sangallien : podatus suivi d'une virga, montre que la deuxième note est plus intimement liée à la première, dont elle dépend, qu'à la troisième, et que 5. celle-ci pourra, le cas échéant, amorcer un nouveau groupe rythmique : toutes choses peu conciliables avec un ictus [d'appui] « sur le *la* ».

La *Revue grégorienne* cite ce passage et publie à son sujet une quinzaine de pages pour essayer de prouver que « *l'appui doit être non pas sur le* ré, *mais sur le* la ».

Mais il nous semble bien que le déploiement, intéressant par ailleurs, des tableaux paléographiques de la R. G. ne légitime nullement cette conclusion, et laisse intactes nos propositions, numérotées ci-dessus pour plus de clarté. Repassons-les en revue.

1. « Faire bien l'accent sur le *ré* de la syllabe tonique. » — Nous disons *accentuer*, et non pas *appuyer* ; nous parlons *arsis*, et non *thesis*, *force* et non *poids*. Aussi pourrions-nous penser, à première vue, que notre contradicteur ait fait une simple méprise, en affirmant l'*appui* là où nous nions l'*accent*, et *vice versa*. Et de fait il semble bien qu'il y ait quelque confusion dans son exposé critique, confusion amenée sans doute par la nébulosité du concept d'ictus dans le système de Dom Mocquereau.

Mais puisque la raison d'être de l'article de la R. G. est de relever comme erroné un passage de la R. du ch. grégorien, il faut bien reconnaître que son auteur donne à son mot *appui* un sens au moins à peu près équivalent à celui de notre mot *accent*.

Nous disons que le podatus *ré-la* a son accent *normal* sur le *ré*, et non point sur le *la*. Or nous ne réussissons à découvrir dans la R. G. aucun argument autorisant un renversement anormal de ces valeurs, renversement « dont on ne voit pas bien la raison à première vue (R. G.) », et qu'il faudrait prouver.

Il est trop évident que ce n'est pas l'absence d'épisème ou d'écrasement à la base du podatus qui suffirait à la priver de sa mission *ordinaire*, de son ictus d'accent ; quant à la nuance d'*allongement* qui *pourrait* se trouver sur la seconde note du podatus, elle ne saurait pas davantage suffire à gratifier cette note d'une valeur d'*accent*. Car la présence ou l'absence de ces nuances de *durée* ne comportent point par elles-mêmes, ni variation dans l'*intensité*, ni modification essentielle de ces groupements rythmiques.

En alléguant des exemples (plus ou moins *ad rem*) où le podatus aura sa première note commune, et la seconde un peu allongée, on n'aura donc encore *rien* prouvé.

2. « Rien... ne semble légitimer le transport de l'accent *par glissement* sur le *la* ». — De quel droit, en effet, transformer la première note *ré* en une sorte d'anacrouse, et la faire ainsi « glisser » au lieu de l'attaquer franchement, selon la règle ordinaire ? Serait-ce encore pour cette même raison que des formules semblables peuvent présenter, dans certains manuscrits, une nuance d'*allongement* sur la seconde note ? Mais, outre que cette notation particulière ne détruit pas *le fait* de la notation en podatus ordinaire, constatée par nous dans les introïts sangalliens, sa nuance d'*allongement* n'a rien à voir avec l'*accent*.

Permettrait-elle de conclure quelque chose en faveur de ce que la R. G. appelle *appui ?* Peut-être, mais alors à condition qu'*appui* ne soit plus ici synonyme d'*accent* et en soit même... le contraire.

Si en effet on interprète *appui* dans le sens de simple *repos* de la voix, de *thesis*, de *fin* d'un mouvement rythmique élémentaire, nous tomberons d'accord. Car dans la notation de notre formule de trois notes, les manuscrits insistent pour grouper les deux premières en *podatus*, et *distinguer* ce groupe de la troisième note, écrite en *virga*.

Nous admettrons alors très volontiers qu'il y ait *repos* relatif (plutôt qu'*appui*) sur le *la*, seconde note du podatus, précisément parce qu'il y

aura eu un *effort* d'accent sur le *ré*. Malheureusement cette explication semble mal s'accorder avec la phrase de conclusion, citée plus haut, de la R. G. Il faut donc l'abandonner. Et du reste un *repos* sur le *la* (supposant un *effort* sur le *ré*) n'aurait encore rien de commun avec ce « glissement » du *ré* sur le *la*.

3. « Dans Saint-Gall, le podatus *ré-la* n'a aucune espèce d'épisème sur la seconde note, pas plus dans *Rorate* que dans *Suscepimus*, *Gaudeamus*, *Statuit* ou *Inclina* . » — Nous aurions pu allonger la liste de ces introïts. Mais ce n'est pas indispensable, puisque la R. G. nous accorde le *constat* : « Dans les graduels sangalliens, rappelle-t-elle page 15, l'épisème, *ordinairement*, n'est pas marqué dans les intonations d'introït. »

Mais voici qu'elle continue : « La raison de cette *négligence* ne serait-elle pas dans le fait que le groupe dont il s'agit revenait fréquemment dans les antiennes, et qu'on le connaissait fort bien pour l'avoir souvent chanté ? » Le mot *négligence* (souligné par l'auteur lui-même) est sans contredit une heureuse trouvaille, comme la raison qui l'accompagne. Si les copistes ont ici « négligé » quelque chose, c'est, nous semble-t-il, de fournir un argument en faveur de l'épisème des Éditions rythmiques.

Mais voici qui est plus sérieux. La R. G. nous objecte que, dans quelques passages du 121 d'Einsiedeln, dans le codex 239 de Laon, dans beaucoup d'antiennes et de répons de l'Antiphonaire de Hartker, le podatus a sa seconde note marquée d'un signe d'allongement.

Nous avons déjà fait remarquer que cet *allongement* ne permet nullement de conclure à un appui (d'intensité), surtout qui exclurait (et pourquoi ??) l'ictus normal d'*accent* de la note initiale du podatus.

Ajoutons que la présence de l'épisème des manuscrits (ne pas confondre avec l'épisème *moderne* des Éd. rythmiques) sur la seconde note s'accorde à merveille avec le simple souci de bien distinguer, au point de vue rythmique, le groupe *podatus* de la *virga* qui le surmonte. Cette *nuance* d'allongement invite en effet à ne pas lier la virga trop intimement au *la* du podatus, à ne pas transformer notre groupe caractéristique *podatus-virga* en *punctum-podatus*. L'épisème vient dire, comme bien d'autres signes romaniens : attention à ne pas faire ici une faute ! Mais puisque, comme aussi dans bien d'autres cas, il ne s'agit que d'une nuance, et que l'épisème est mis surtout ou simplement *ad cautelam*, il n'est pas *nécessaire*.

Rien d'étonnant, par conséquent, qu'il ne soit pas adopté dans l'introït de nos manuscrits sangalliens, qui témoignent pourtant d'un sens si délicat des nuances : la notation sans épisème *suffisait, comme rigoureusement exacte*.

Cette interprétation explique aussi fort bien pourquoi Hartker, dans son Antiphonaire, après l'avoir souvent marqué au début, le néglige ensuite : c'est qu'il était... négligeable, n'ayant point par lui-même de signification rythmique dans le sens où l'entend le défenseur de l'épisème « rythmique » néosolesmien.

**

Rien n'autorise donc à voir une « faute de négligence » dans la notation sangallienne de nos intonations d'introït.

Que par ailleurs la préoccupation de *distinguer* le podatus de la virga ait amené certains chantres à distancer quelque peu ces deux éléments de la formule par un allongement plus ou moins marqué du *la*, ce n'est pas extraordinaire. Ce n'était pas le fait, en tout cas, des chantres de Saint-Gall pour l'intonation des introïts.

Que l'on ait aussi quelques exemples où cet arrêt sur le *ré* ait entraîné exceptionnellement une variante consistant en un nouveau groupe *ré-si*, rien encore que de très explicable : l'élan de la voix s'étant trouvé vraiment arrêté (fautivement), la formule se modifiait exceptionnellement.

Tout cela ne fournit pas l'ombre d'un argument pour doter la formule d'un ictus d'*appui-accent* sur la seconde note, ou pour faire glisser la voix sur la première en la privant de son ictus d'accent.

4. « La forme particulière du neume sangallien montre que la deuxième note est plus intimement liée à la première qu'à la troisième. » — L'épisème vertical de Dom Mocquereau n'invitant nullement à allonger une note, dans l'intérieur d'un groupe ou ailleurs, l'*appui* qu'il appellera, si la critique de la R. G. signifiait quelque chose, sera un appui d'intensité, non de longueur. Or, si l'on fait l'*appui* sur le *la*, en négligeant le *ré*, qu'arrivera-t-il ? On transformera pratiquement la formule, en dépit des manuscrits, en un punctum suivi de podatus : ce qui est dénaturer la notation des manuscrits.

5. « La troisième note amorcera, le cas échéant, un nouveau groupe rythmique. » — La virga étant détachée, dans les manuscrits, du podatus précédent, devra naturellement s'unir, pour le rythme, à la note ou aux notes suivantes, et deviendra ainsi la tête d'un nouveau groupe rythmique élémentaire. Or, si l'on *appuie* sur le *la*, on négligera presque forcément la virga qui les uit, et ici encore on se montrera infidèle aux données de la notation neumatique.

En résumé l'ictus d'appui sur le *la*, si on prétend le substituer à l'accent du *ré*, conduira à dénaturer complètement les données certaines de la notation traditionnelle. Cet appui n'est acceptable, nous l'avons dit, qu'à condition d'être pratiquement négligé et d'être considéré comme un simple *repos* ou même fléchissement de la voix : on se souviendra alors, si l'on a une édition « rythmique » sous les yeux, que l'appui rythmique de Dom Mocquereau « n'appartient pas à l'ordre dynamique », qu'il n'a rien à voir avec « les accents mélodiques forts ou les accents toniques » : on se contentera alors de le ranger dans l'une des innombrables variétés de « touchements », dans ceux qui sont « très faibles » ; et l'on conservera au *ré* toute sa valeur d'*accent*.

Mais si l'épisème attribué au *la* prétend, comme le veut la *Revue grégorienne*, se substituer à l'accent du *ré*, il est condamnable, au nom des données les moins discutables de la paléographie grégorienne.

D. L. D.

A ces lignes et à ces conclusions, solidement établies, et scientifiquement inattaquables, du R. P. Dom Lucien David, j'ajouterai une observation nouvelle.

Le R. P. Dom Mocquereau tient absolument à ce que le podatus en question ait sa seconde note marquée d'un signe « d'allongement ». Ce podatus a sa seconde note marquée d'un signe, — trait — ou d'une lettre — *a* —, soit. Mais qui prouve, d'abord, qu'il y ait là un indice d'allongement ? Aucun auteur contemporain ne l'a dit, aucun fait ne permet de le conclure.

J'estime que les Bénédictins qui ont lancé ou soutenu la théorie que les signes adjonctifset lettres significatives avaient « toujours » une valeur *rythmique* se sont mépris. Il peut y avoir aussi des valeurs dynamiques, ou de nuance, de liaisons entre les groupes, ou encore, — on l'a trop oublié — des indications *d'intervalles* musicaux. Ainsi, lorsqu'un torculus et une clivis se suivent, mais sont séparés, par exemple sur deux syllabes distinctes, ils gardent la forme ordinaire ; quand, au contraire, ils sont liés, sur une même syllabe, alors la dernière note du torculus, dans les manuscrits sangalliens, reçoit un petit épisème : j'y vois un signe de liaison. Et Dom Mocquereau, qui y voit un signe d'appui, se garde bien cependant de le considérer ici comme un allongement : sa théorie est donc boiteuse.

Pour le cas du podatus dans l'intonation dont il s'agit aujourd'hui, on peut voir, dans cet épisème spécial, l'indication d'un *intervalle* particulier à franchir : en l'espèce, c'est la quinte. Et cela explique parfaitement la lettre *a*. « *ample*, *auge* » placée au-dessus de la seconde note, dans les manuscrits messins. Dans les manuscrits de Laon, on trouve aussi, aux divers intervalles, des abréviations et groupes significatifs, — que les moines de Solesmes ont négligé de nous expliquer, — plus ou moins imités des notes tironiennes, et dont la lecture donne *diastema*, *diatessaron*, ou *diapente*, c'est-à-dire : l'[attention à l']*intervalle*, *quarte*, *quinte*.

On peut rappeler que M. Baralli, partisan cependant des doctrines solesmiennes, a depuis longtemps remarqué que la lettre significative *m* —(*mediocriter* ?) —, où Dom Mocquereau voyait une indication rythmique, attire immanquablement l'attention sur un intervalle médiocre.

Et comme, au xe siècle, la théorie des trois genres, avec les intervalles maximes et minimes, était toujours en pleine vigueur, on se rend compte que les signes et lettres adventices ont pu très souvent attirer l'attention du chantre sur l'exécution de tels intervalles.

A. Gastoué.

NOTE SUR

Le « Jugement de Salomon » et son auteur

M.-A. CHARPENTIER

Nous sommes heureux de reproduire, avec l'autorisation de l'auteur et des « Amis des Cathédrales », la notice écrite par notre éminent collaborateur à propos du dernier concert de cette société. Nous rappellerons que M. Michel Brenet a déjà, dans la *Tribune*, donné une notice sur M. A. Charpentier, avec une liste sommaire de ses œuvres (mars 1900), notice en partie réimprimée dans la livraison des *Concerts spirituels*, consacrée par Bordes à ce compositeur.

Parisien de naissance, formé en Italie par les leçons de Carissimi, Marc-Antoine Charpentier avait servi tour à tour Mademoiselle de Guise, le Dauphin, le Duc de Chartres, les Jésuites, la troupe de Molière, et composé sans relâche, pour l'Église, pour la Chambre, pour le Théâtre, des œuvres de tous les genres, avant de succéder en 1698 à François Chaperon dans le poste envié de Maître de musique de la Sainte-Chapelle du Palais, qu'il occupait à peine depuis trois ans et demi, lorsqu'il mourut, le 24 Février 1704. Le *Jugement de Salomon* qui porte comme sous-titre les mots : « Motet pour la Messe rouge du Palais en 1702 », fut donc l'une de ses dernières compositions.

On a plusieurs raisons de s'intéresser à cette « Histoire sacrée » : sa beauté, d'abord, qui la place très haut parmi les productions de l'ancienne école française ; sa nouveauté, pourrait-on dire, puisqu'elle n'a jamais été imprimée (elle n'existe qu'en manuscrit, parmi les papiers de l'Auteur conservés à la Bibliothèque Nationale) et qu'on ne l'a pas exécutée depuis le temps de sa première audition ; les souvenirs historiques, enfin, qui s'y rattachent et qui évoquent l'image des solennités du grand siècle.

Une transformation profonde du répertoire musical religieux s'était accomplie en France sous Louis XIV. A l'instar de la Chapelle du Roi, les chœurs des cathédrales et les oratoires des princes ne résonnaient plus que des échos des « grands motets » dont Lully et La Lande avaient donné les modèles et qui remplaçaient les pièces composées pour servir à l'ordinaire de la messe. Généralement disposés sur les

versets choisis d'un psaume, et divisés en morceaux à voix seule ou en chœur avec orgue ou orchestre, « ces grands motets » se prêtaient aux coupures nécessaires pour réduire exactement leur durée à celle de la célébration d'une messe basse. CHARPENTIER s'était conformé à cet usage nouveau dans les partitions destinées à la Chapelle du DAUPHIN, à l'église des JÉSUITES, et dans celles qu'il se vit chargé d'écrire, à la Sainte-Chapelle, pour les cérémonies annuelles des « ténèbres », de l'adoration des reliques, et de la rentrée du Parlement. Le prédécesseur de CHARPENTIER, CHAPERON, avait introduit, pour ces occasions solennelles, la coutume des « musiques extraordinaires », pour lesquelles « des échaffauts » étaient dressés dans le chœur, et des « musiciens du dehors », chanteurs et instrumentistes venaient, au nombre même de cinquante ou davantage, se joindre au personnel de chapelains et de clercs régulièrement attachés à la Sainte-Chapelle.

La messe du Saint-Esprit, de bonne heure appelée « Messe rouge », d'après la couleur des robes des magistrats, n'était point célébrée dans la Sainte-Chapelle même, mais sur un autel dressé dans la grande salle du Palais, le lendemain de la Saint-Martin. Le « Calendrier historique ou Journal des cérémonies et usages qui s'observent à la Cour, à Paris et à la campagne », ne manque pas d'en signaler la date aux amateurs de spectacles officiels : « Ce sont, dit-il, les procureurs qui en font les frais. La messe est chantée par les musiciens de la Sainte-Chapelle ; MM. les grands présidents en robes rouges, fourrures et tenans leurs mortiers, MM. les présidents des Chambres, MM. les Conseillers avec MM. les gens du Roy, les Secrétaires de la Cour, les Greffiers en chef et premier Huissier y assistent en robes rouges et y font les révérences accroupies à l'antique. » Après quoi le premier Président faisait une harangue de remerciement à l'Évêque venu pour célébrer la messe et qui à son tour répondait par « une autre harangue ».

Choisir, pour les faire entendre à un tel auditoire, les versets du livre des Rois qui rapportent l'épisode du Jugement de Salomon, dénote chez CHARPENTIER un esprit d'à-propos que l'on pourrait, d'après quelques-unes de ses autres compositions, croire doublé d'un peu d'humour, si l'œuvre elle-même ne respirait d'un bout à l'autre un caractère de grandeur et de gravité. Bien des fois déjà, au cours de son active carrière, CHARPENTIER avait abordé le genre de l' « Histoire Sacrée », qu'avait illustré son maître CARISSIMI, et que l'époque suivante devait développer sous le nom d'*Oratorio*. Tel que nous le représente d'une façon frappante la partition du *Jugement de Salomon*, ce genre, à la fin du XVIIe siècle, se rattachait encore au service de l'Église par la brièveté de ses formes ainsi que par l'emploi de textes latins directement empruntés aux livres saints. Il offrait en même temps une libre carrière à la réalisation des tendances expressives et descriptives par lesquelles, malgré la discipline d'une éducation italienne, les fortes qualités du génie de CHARPENTIER se révèlent à nous en un sens très français.

Après une courte symphonie, le « Motet » s'ouvre par un récit

annonçant la joie du peuple d'Israël sous le règne de Salomon ; cette allégresse éclate magnifiquement en un chœur avec symphonie, où se succèdent les riches vocalises rythmées d'un contrepoint orné, et les vigoureux accords verticaux d'un six-quatre ample et sonore. Un trio et un air de Salomon précèdent un second chœur de même caractère, qui maintient à toute cette première partie un sens de solennelle jubilation.

L'annonce de l'apparition du Seigneur et le songe de Salomon sont traités au début de la seconde partie dans une couleur mystérieuse que contribuent à répandre l'emploi des sourdines pour les instruments à cordes et la suppression des basses d'ordinaire jointes à l'orgue pour l'exécution du *continuo*. Un chœur très bref annonce la scène du jugement, qui se déroule en récits mesurés et mêlés de dialogues et d'ensembles fortement accentués et libres de répétitions et de développements inutiles. Un chœur final d'une allure brillante, que varient les alternances de rythmes binaire et ternaire, donne à l'« histoire sacrée » une conclusion appropriée.

Puisse l'audition du *Jugement de Salomon* attirer sur Marc-Antoine Charpentier les sympathies d'un public artiste ! Il n'a manqué à ce grand musicien que la consécration du théâtre pour asseoir sa renommée, et disputer à des maîtres que, pour la plupart, il surpassait, le premier rang dans l'école française, au lendemain de la mort de Lully.

Michel Brenet.

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Réponses

Abbé Fr. R... — Avec tous nos regrets pour n'avoir pas répondu à vos demandes dans le numéro d'avril : votre lettre est arrivée pendant la mise en pages, trop tard pour y intercaler la réponse. — 1° *Parsifal*, paroles et chant seuls ? Nous ne croyons pas que cela existe. — 2° Les *Dernières volontés de Louis Veuillot* nous sont inconnues : demandez-les là où on les a exécutées. — 3° Pour l'accompagnement du chant grégorien, vous avez le Traité de M. l'abbé Brun, à la *Schola* (pour les personnes ayant déjà fait de l'harmonie), et celui de M. Gastoué, qui fait travailler celle-ci dès le début. — 4° Il est bien difficile de travailler l'harmonie seul : voyez cependant le traité d'harmonie de D. Fleuret, chez Janin frères, éditeurs, 10, rue Président-Carnot, Lyon.

E. Pl... — 1° Qu'appelez-vous « n'avoir trouvé nulle part la mélodie » de l'hymne *Sanctorum meritis* telle que la donne la Vaticane ? L'édition en donne deux : toutes deux sont extraites des manuscrits les plus anciens ; il y en a d'ailleurs eu une troisième, sur laquelle est chanté le *Sacris solemniis*. — 2° Pour avoir des chants anglicans harmonisés, adressez-vous de préférence à un éditeur de Londres, tel que Novello ; pour les chants grégoriens harmonisés à l'usage des ritualistes, demandez le catalogue de la *Plain-song and Mediaeval music Society*. Mais, si vous ne désirez point le répertoire complet de toutes ces publications, vous pouvez vous contenter de *The English Hymnal with tunes*, chez Henry Frowde, Amen Corner, à Londres, qui contient sept cent cinquante pièces d'origines diverses sur des textes anglais, toutes harmonisées. Vous trouverez dans cet ouvrage l'indication des sources utilisées.

NOUVEAUTÉ

Une nouvelle fille de la « Tribune de Saint-Gervais ».

LA TRIBUNE MUSICALE

Publiée par le Bureau d'édition de la *Schola Cantorum*,
269, rue Saint-Jacques, Paris (Ve).

Encore une nouvelle revue! Le besoin, dira-t-on, s'en faisait-il sentir? Oui, assurément. Car dans la masse énorme d'œuvres religieuses déjà existantes ou que chaque lever de soleil fait naître, l'embarras augmente pour discerner la bonne herbe de la mauvaise. Or que veut La Tribune musicale? Elle veut, en publiant sa musique religieuse de chants à l'unisson ou à plusieurs voix, en français ou en latin, œuvres d'exécution facile et accessible même aux plus modestes psallettes, elle veut offrir aux maîtres de chapelles, directeurs de confréries, à tous ceux, en un mot, qui s'occupent de chant sacré, une sorte d'*abonnement musical* qui leur permettra de connaître une foule d'œuvres excellentes et pratiques, et d'y faire un choix de celles qui leur conviendront le mieux. Mais, objectera-t-on, il existe déjà des revues musicales de ce genre! Sans doute. Cependant La Tribune musicale a, sur celles-ci, une supériorité incontestable. D'abord, en ne publiant exclusivement ou presque que des œuvres empruntées au fonds du Bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, La Tribune musicale offre à ses lecteurs, tant au point de vue musical qu'au point de vue strictement religieux et liturgique, des garanties inappréciables. On sait, en effet, que toutes les œuvres éditées par la *Schola Cantorum*, après avoir été examinées puis agréées par un comité artistique, sont ensuite soumises à l'Archevêché de Paris, pour en obtenir l'*imprimatur*. De plus, autre avantage qui sera non moins apprécié, il sera toujours facile aux abonnés, au lieu d'être contraints à des copies manuscrites interminables, d'obtenir au Bureau d'édition toutes les *parties de chœur* qui leur seraient nécessaires pour les exécutions ; d'où une économie double de temps et d'argent.

Si l'on songe que, à raison de 12 pages de musique par mois et 8 de texte, donnant des nouvelles musicales et des renseignements bibliographiques précieux, on aura ainsi à la fin de l'année un fort volume de 240 pages, du prix modeste de 10 francs — qui dispensera de combien de recherches longues et souvent onéreuses! — personne n'hésitera à reconnaître que La Tribune musicale vient au monde fort à propos et qu'elle se présente avec les garanties d'un succès certain.

Ajoutons que toutes les œuvres paraîtront avec leur accompagnement d'orgue ou d'harmonium et que le dernier fascicule de chaque année contiendra la table complète des matières et les faux titres. Les abonnements partent du mois d'avril et il ne sera pas vendu de fascicule séparé. Voici le sommaire du n° 1 qui, exceptionnellement, contient 20 pages de musique et sera envoyé gracieusement, à titre de spécimen, à toute personne qui nous en fera la demande :

J. Guy-Ropartz : *Sub tuum*, à 2 voix égales.
Abbé Louis Boyer : *Ave Maria*, duo et chœur à 3 voix égales.
Abbé J. Minaud : *Ecce sacerdos magnus*, à 2 voix égales.
Abbé Bruneau : *Cantique pour l'Ascension*.
P. Bertier : *Cantiques sur le Kyrie « Orbis factor »*.
Abbé L. Perruchot : *Recordare*, à 2 voix mixtes.

C. de T.

BIBLIOGRAPHIE

R. P. Thibaut : **Monuments de la notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Église grecque**, *conservés dans la Bibliothèque Impériale de Saint-Petersbourg*, Saint-Pétersbourg, in-folio de xvi et 148 pages avec illustrations, plus 11 pages et vingt-huit grandes planches avec encartage. Prix de vente, 150 fr. net : en vente chez Revon, 3, rue de Plaisance, à Saint-Chamond, Loire.

Ce livre imposant, par son contenu, son titre et son format, est certainement le plus important ouvrage de documentation que l'on ait publié sur une question embrouillée entre toutes : celle du chant byzantin, et l'on sait que le R. P. Thibaut est un des rares spécialistes en la matière.

A s'en tenir à la première partie du titre, l'ouvrage paraîtrait même infiniment plus important qu'il ne l'est : le sous-titre est nécessaire. Ce travail est en effet délimité aux manuscrits liturgiques byzantins conservés à Saint-Pétersbourg. Quatre-vingts photographies, quelques-unes au format, et occupant deux pages de l'original, illustrent la première et la seconde partie de l'ouvrage. La troisième partie offre tout d'abord la transcription intégrale, en onze pages, du codex grec n° XLIV (sinaïticus L), plus vingt-huit grandes planches n'ayant pu trouver place dans le reste du livre. C'est dire la richesse de cette documentation, allant des évangéliaires du vie siècle jusqu'à des manuscrits du xixe (que le P. Thibaut a faits du xviiie pour les besoins de sa classification).

C'est en somme — et le titre eût été plus juste — un *Catalogue descriptif*, augmenté d'un certain nombre de reproductions plus importantes que celles des planches du texte. Si nous examinons en détail ces reproductions, nous en trouverons qui se rattachent à la dernière période de cette musique, depuis l'extrême fin du xve siècle jusqu'à Pierre de Péloponèse et ses élèves, une quinzaine intéressant les *ékphonèses* des lectures liturgiques, cinquante environ consacrées à la mélodie byzantine du moyen âge.

Et les autres illustrations ? Elles ne regardent, en rien, la musique. Les treize premières sont des photographies de lectionnaires — intéressants assurément par leur âge, — le n° 14 représente un évêque grec donnant la bénédiction pontificale avec le *dikirion* et le *trikirion* [1], plusieurs reproduisent des miniatures, enfin le hors texte est un portrait de l'auteur examinant des manuscrits. Ces dernières étaient superflues.

Mais le P. Thibaut a voulu profiter de cette occasion pour faire œuvre musicale, et encore œuvre liturgique. Aussi, toute une partie de son ouvrage, texte, transcriptions et planches, est-elle consacrée à des études sur la liturgie, le symbolisme ou l'origine des vêtements ou des ornements de l'évêque ou du diacre, à l'explication d'un chapitre de l'Apocalypse, digressions en de longues pages, qui ne vont pas, se mêlant aux explications musicales, sans nuire considérablement à la clarté du texte. Sa lecture est donc lourde et difficile. Le P. Thibaut eût été mieux inspiré en rejetant en appendice toute cette partie liturgique comme il l'a fait de la transcription d'un *enchiridion* du ixe siècle, découverte précieuse, et qui, à elle seule, justifiait amplement qu'une partie spéciale lui fût consacrée.

Une autre raison pour quoi l'auteur a ainsi mélangé l'étude de la musique à celle des prières, des lectures et du symbolisme, est la théorie, toute nouvelle, qu'il

1. Chandeliers symboliques à deux et trois cierges liés ensemble, symbolisant la dualité de nature en Jésus-Christ, et la Trinité dans l'Unité divine.

apporte à l'explication, à l'origine et au développement des diverses formes de notations byzantines. Sur cinq ou six spécialistes de l'ancienne musique byzantine, il y a autant d'opinions diverses. Et, de ce que chacun croit avoir raison, ce n'est pas une raison pour prétendre que son voisin a tort [1].

Or, la doctrine nouvelle, et singulière, à coup sûr, du P. Thibaut, mettrait d'accord tout le monde. Il a voulu prouver :

1° Que les plus anciens manuscrits liturgiques byzantins, antérieurs au VIIIe siècle, ne connaissaient pas la notation *ekphonétique* ;

2° Que cette indication rudimentaire des inflexions vocales des récitatifs ne se serait développée qu'au cours de ce siècle ;

3° Que la notation proprement musicale, ou *hagiopolite*, en est dérivée plus tard, et a connu deux phases :

a) L'une, purement *chironomique*, c'est-à-dire, comme les neumes occidentaux, n'indiquant mélodiquement qu'un contour approximatif de l'air à chanter [2], les figurations des signes divers étant consacrées aux groupements et aux rythmes ;

b) une forme *diastématique*, où ces signes ont reçu un sens précis d'intervalles à franchir, sens qu'elles ont conservé.

Toutes ces formes n'auraient apparu que successivement, et c'est dans l'invention de cette dernière qu'aurait éclaté le génie du *inxistor* Konkonzélès, si vanté depuis la fin du moyen âge.

On comprend bien que tout cela demanderait un volume, pour l'examen critique du pour et du contre. Mais, déjà à première vue, le nouveau système — c'est un système — du P. Thibaut se heurte à de graves objections. Dans le premier de ces points, le P. Thibaut s'est donné un très grand mal pour prouver que la notation musicale est une transformation des accents, ce dont personne ne doute : il s'est montré, là, « enfonceur de portes ouvertes », là et ailleurs ; et il aurait pu, sans inconvénient, supprimer les vingt premières pages du livre. Mais, au passage, en vertu de son système, il déclare, en deux lignes (p. 32), que le fameux *codex Ephraemi Syri rescriptus*, l'un des plus vénérables manuscrits bibliques, n'est pas antérieur au VIIIe siècle. Le P. Thibaut ne paraît pas se douter qu'il mettait ainsi les exégètes dans un grave embarras, puisque ce manuscrit est considéré comme l'un des quatre plus anciens textes de l'Évangile.

Mais sur quoi repose cette affirmation catégorique ? Sur ceci : l'*Ephraemi* contient des signes ekphonétiques ; or, ceux-ci n'apparaissent qu'au VIIIe siècle ; donc, le manuscrit est de cette époque.

C'est ici que je prends le P. Thibaut en flagrant délit d'inadvertance. S'il avait étudié ce manuscrit, il aurait constaté facilement, avec tous les paléographes, que les signes ekphonétiques qu'il contient sont surajoutés de troisième main : donc, le manuscrit est plus ancien. On me permettra de renvoyer purement et simplement à mon *Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque Nationale* (publications de la S. I. M.), pages 5 et suivantes, 73 et suivantes., et planche I, catalogue que l'auteur eût pu facilement consulter.

Des manques de méthode semblables seraient à relever à d'autres occasions. Le P. Thibaut, pages 57 à 60, transcrit le texte intégral de toute une partie du traité Hagiopolite (Bibl. nat., grav. 360 ; voir mon *Catalogue*, p. 18-20 et 84-85), et c'est là un très précieux service qu'il a rendu à la musique byzantine. Mais ce manuscrit qui n'est pas antérieur au XIVe siècle ou à la fin du XIIIe, le P. Thibaut le déclare du XIIe.

1. Ceci dit à l'intention de notre confrère M. Tillyard qui, dans le récent numéro de novembre 1913 du *Bulletin de la Société internationale de musique* déclare carrément que je me suis trompé dans mes transcriptions, parce que... elles ne cadrent pas avec son système. M. Tillyard a d'ailleurs travaillé sur des manuscrits différents, et autrement notés. Voir les observations que lui a adressées à ce sujet H. Riemann, numéro de décembre du même bulletin, p. 86.

2. Ce qui fait que jusqu'ici personne n'aurait pu donner une traduction de ces mélodies, et explique les divergences.

Pourquoi ? parce que, dans son système, la notation décrite par ce traité n'aurait été en usage que jusqu'à cette époque. C'est employer là de singuliers principes en matière de paléographie antique. Le renvoi au *Glossarium* de Du Cange (p. 56, note 3) est d'ailleurs incomplet, et la restitution ingénieuse, tentée par le P. Thibaut, des premiers alinéas du manuscrit, n'est pas toujours près de correspondre avec les fragments encore lisibles.

Enfin, s'il peut paraître toujours pédant de parler de soi-même, on m'excusera : mais je suis obligé de constater que le P. Thibaut ne m'a, en aucune page de son ouvrage, fait l'honneur de me citer ; qu'il n'a même pas nommé mon *Catalogue* ci-dessus désigné, et que, cependant, sans le nommer, il l'a utilisé, entre autres, à la page 65, à propos du fragment d'Hirmologue de Chartres, que j'ai découvert et reproduit.

En résumé, le beau livre publié par le R. P. Thibaut représente la somme d'un travail considérable ; je le tiens pour une collection de documents extrêmement précieuse par ses photographies et reproductions de textes anciens ; mais les explications et théories de l'auteur sont, en de nombreux cas, sujettes à revision.

A. Gastoué.

Vesperale romanum, selon l'Antiphonaire Vatican, un vol. in-12 de 511 (212), 210 * et 24 pages, broché, 4 fr. ; toile tr. rouge, 5 fr. 20; dos maroquin, 6 fr. 20. H. Dessain, éditeur, Malines (Belgique).

Cette édition *complète* existe en notation grégorienne et en notation moderne ; elle est d'une impression fort soignée, assez noire, et, malgré la petitesse du format, les caractères musicaux en sont presque aussi gros que ceux de l'Édition Vaticane. Les titres et rubriques sont en latin. En appendice, un choix intéressant et précieux de Chants variés pour les Saluts. Cette publication se recommande par son bon marché et mérite d'être mentionnée honorablement à côté de nos éditions françaises.

Émile Dethier : **Psalmi in notis**, selon l'Édition Vaticane, transcrite en notation moderne, in-18 carré de 279 pages, relié, 2 fr. 50, J. Fischer et frères, éditeurs à New-York.

Excellent recueil qui contient non seulement les psaumes pour toutes les fêtes et les dimanches de l'année, mais encore ceux des Complies et les quatre antiennes à la Sainte Vierge. Le texte des versets numérotés est disposé en colonnes et avec tout le soin et la clarté nécessaire pour éviter toute erreur.

Abbé J.-A. Piérard : **Psautier paroissial**, 2e édition : in-12 de 80 pages, 0 fr. 75. Desclée et Cie.

Seconde édition, « revue et considérablement augmentée », des vêpres du dimanche et des féries, des complies, etc., suivant la méthode originale et pratique « 4 6 4 × 2 », qui peut rendre d'excellents services.

Abbé F. Brun : **Nouvelle Bible de cantiques**, chaque cahier, net, 2 fr. ; chant seul, 0 fr. 50. Édition de la Schola paroissiale, 6, place Saint-Sulpice, Paris.

Notre infatigable confrère commence une nouvelle série de cantiques, dont plusieurs sont transcrits sur des mélodies anciennes grégoriennes ou autres : le *Pater* mozarabe est très curieux, dans son adaptation française ; nous eussions aimé voir indiquée dans cette publication, qui se ressent d'un peu trop de hâte, l'origine des paroles et des mélodies.

Ch. Pineau : **Musique d'église des XVIIe et XVIIIe siècles**, fasc. n° 7, M. Senart, éditeur.

Suite du Répertoire classique d'H. Expert, cet intéressant numéro est consacré à diverses pièces du P. Martini, le célèbre contrapontiste : *O vos omnes*, *Sicut ovis* ; *Benedictus* (cant. de Zacharie), à trois voix d'hommes, et un *Ego sum panis vivus*, de caldara, à 2 voix de dessus. La série se continue régulièrement. Le dernier fascicule paru porte le n° 11.

Th. Dubois : **Messe brève** (*en si mineur*), à trois voix mixtes, S. T. B., dans l'esprit du *Motu proprio* de Sa Sainteté Pie X sur le chant sacré. Partition avec accompagnement d'orgue, net : 5 francs ; chaque partie de chœur (ténors et basses réunis), 0 fr. 75. Heugel et Cie, 2 *bis*, rue Vivienne, Paris.

Nous sommes heureux de saluer cette œuvre, fort bien pensée, de l'ancien directeur du Conservatoire de Paris, M. Th. Dubois. Il semble que le maître ait pris comme programme le magnifique discours d'Edgar Tinel, que nous avons reproduit il y a quelques années. Le style suivi par M. Dubois dans cette composition nouvelle — et de très noble inspiration — est en effet un « style Bach », simple dans sa forme mais d'une expression très ferme, avec un « rien » de « Parsifal », et, au *Sanctus*, une couleur grégorienne voulue et très marquée. L'orgue est obligé, presque d'un bout à l'autre. Dédiée à l'excellente maîtrise de la cathédrale de Reims, que dirige notre ami M. l'abbé Thinot, cette messe fait l'éloge, et de l'auteur, et de ceux auxquels elle est dédiée.

A. Gastoué.

Abbé H. Brémenson : **Guide théorique et pratique de la prononciation latine**, in-8o de 112 pages, 2 fr. franco, chez l'auteur, Villa des Cèdres, à Flers-de-l'Orne (Orne).

C'est une méthode à l'usage des professeurs des classes latines, inspirée par la prononciation antique du latin. Travail excellent dans l'ensemble, il renferme cependant quelques confusions : p. 6, sur la nature de l'accent, il n'y a pas besoin de remonter à l'antiquité pour entendre l'accent chanté, et non pas intensif : demandez aux Marseillais. La même page donne également une interprétation défectueuse d'un passage de Denys d'Halicarnasse, qui n'a jamais dit que l'accent tonique s'élevait environ d'une quinte, mais que, dans le débit de la phrase, l'accent pouvait (peu à peu) s'élever jusqu'à la hauteur d'une quinte au-dessus du ton adopté au début.

M. Brémenson est partisan, non pas certes exclusif, de la prononciation antique du latin, et, à son défaut, demande au moins la prononciation romaine actuelle, la plus proche, quoiqu'on en ait dit, de la prononciation classique. L'auteur a consacré un paragraphe, trop court, à la prononciation dans le chant grégorien, et démontré logiquement qu'on ne pouvait l'interpréter complètement qu'avec une prononciation latine correcte, soit la romaine actuelle, soit l'antique.

L. T.

Dom Jeannin : **Réponses du servant de Messe et prières liturgiques communes**, avec prononciation romaine figurée, 0 fr. 50. Maison de la Bonne Presse, Paris.

Cet opuscule a été composé avec beaucoup de soins : les syllabes accentuées écrites en caractères gras, les **è** et **ò** accentués distincts des *è* et *ò* atones, les voyelles à prononcer d'une seule émission de voix surmontées d'une ligature, le *gn* souligné, pour indiquer qu'il doit toujours être prononcé comme dans le mot français *agneau* ; c'est fort bien. Mais le parti pris de l'auteur de séparer les *s* des mots dont ils font partie, dans les exemples suivants : *sancto sapostolos*, *men sad te*, et tous les cas similaires, nous semble une complication bien inutile. Au demeurant, c'est là un excellent travail, qui facilitera peut-être la réforme de la mauvaise prononciation du latin en France.

Société des Amis des Cathédrales. Bulletin annuel, 1913. Édouard Champion, 5, quai Malaquais ; l'Art Catholique, 6, place Saint-Sulpice.

Cette admirable société d'artistes vient de publier son premier *Bulletin annuel*, pour employer le titre modeste donné par elle à une élégante brochure qui vient de paraître, illustrée de gravures d'un goût exquis et qui renferme, dans le trésor de ses 111 pages, des notes, des conférences entières et les programmes des auditions

exécutées au cours des voyages artistiques qu'elle a faits en France depuis sa fondation, laquelle ne remonte pas plus haut que le 30 mars 1912. On sait quel est le but élevé de cette société, qui est d'étudier dans leur cadre architectural les œuvres de l'art religieux du passé; d'y retrouver, par l'évocation, tout ce que nos ancêtres y ont mis de rêve, de fierté provinciale, d'idéal chrétien ; d'y faire revivre un instant, dans leur milieu, la parole des docteurs et penseurs catholiques et la musique des vieux maîtres. Les lecteurs de *la Tribune* ont pu suivre déjà, par la pensée, les pèlerinages artistiques accomplis par cette société à Chartres, à Saint-Denys, à Reims. Mais les paroles ardentes d'enthousiasme, qui furent prononcées à ces occasions, ainsi qu'aux réunions données en Sorbonne ou à la *Schola Cantorum*, les seules personnes présentes en ont pu délecter leurs âmes de dilettantes. Aujourd'hui, ce plaisir délicat est offert à tous et je ne doute pas que tous ne lisent avec un infini plaisir le discours du R. P. Sertillanges sur *la Pensée chrétienne au XIIIe siècle* ; la *Notice sur les manuscrits liturgiques de Saint-Denys*, par M. A. Gastoué ; la *Conférence* de M. Henry Cochin sur *les Cathédrales et l'évolution du goût* ; celle de M. J. Tiersot sur *les Noëls* ; une autre de M. Enlart sur *les Cathédrales françaises* à l'étranger ; un discours de M. M. Raymond sur *l'Art du vitrail* ; des notes artistiques et historiques sur *l'Abbatiale de Saint-Denis* ou *la Cathédrale de Chartres*. De plus, en parcourant ces pages, on sera édifié sur le fonctionnement, les statuts, le bilan du premier exercice de cette société, et l'on applaudira à ses efforts généreux, à ses résultats déjà si brillants, en lui souhaitant, ainsi que le faisait son distingué président à la première assemblée générale, de longues et heureuses destinées.

G. B.

A. Sérieyx : 1° **Vincent d'Indy** ; in-12 de 86 pages, 5 francs. Paris, Société des Trente, 12, quai Saint-Michel (Roudanez, 9, rue de Medicis, depositaire principal). — 2° **Trois interludes** pour le chant du *Veni Creator*, [pour orgue], répertoire moderne de la Schola, net : 1 fr. 50.

Biographie consacrée au Directeur de la *Schola* par notre collègue et collaborateur A. Sérieyx, ce livre ne peut qu'être complet — d'aucuns diraient (qu'on n'y voie pas une malice) trop complet — tellement l'ouvrage abonde en détails de tout ordre, et qu'on chercherait vainement ailleurs.

L'original, dans le plan de ce travail, est que M. A. Sérieyx a rattaché les phases de la vie du Maître aux tableaux du *Chant de la Cloche* : le rapprochement est curieux, très quattrocentiste, mais, somme toute, en situation. L'ouvrage se termine par une bibliographie des *Œuvres de Vincent d'Indy*, occupant dix pages, et qui forment le catalogue de toutes ses compositions musicales, y compris le *Saint-Christophe* que de rares privilégiés connaissent... Mais pourquoi Sérieyx n'a-t-il porté, dans ce catalogue, les œuvres *littéraires* de d'Indy, tels que *l'Art en place et à sa place*, et le *Plan d'études*, rédigé autrefois pour le Conservatoire, et appliqué à la Schola ? Ce sont là œuvres de d'Indy, des plus méritoires parmi les plus remarquables, et qui, tout autant que ses compositions musicales, disent ce qu'est l'homme et ce qu'est l'artiste.

*
* *

A. Sérieyx vient aussi de faire paraître trois versets d'orgue sur le chant du *Veni Creator*, composés il y a deux ans à l'occasion du mariage de Mlle de Courville, fille d'un des membres du Conseil d'administration de la *Schola*.

Ces interludes, avec pédale obligée, sont d'intéressants exemples de composition moderne appliquée à l'orgue et aux thèmes grégoriens. On ne peut qu'en recommander l'étude aux organistes et aux jeunes compositeurs.

A. Gastoué.

Paul-Marie Masson, chargé de Conférences d'histoire de la Musique à l'Institut français de Florence (Faculté des Lettres de Grenoble : Bibliothèque de l'Institut français de Florence : Tome I. **Chants de Carnaval florentins** (*Canti*

carnascialeschi) de l'époque de Laurent le Magnifique, un vol. de 106 pages, 6 fr. Senart, éditeur, 20, rue du Dragon, Paris.

Les *Chants de Carnaval florentins* (*Canti carnascialeschi*) sont bien connus des historiens de la littérature italienne. Ces petits poèmes effrontés, dont parfois un Laurent le Magnifique ou un Machiavel n'ont pas dédaigné d'écrire les vers, sont une des productions les plus curieuses de la poésie italienne du xve siècle. Mais la musique de ces chants est restée jusqu'à ce jour presque ignorée. M. Paul-Marie Masson l'a transcrite et mise en partition d'après le manuscrit de la *Biblioteca nazionale* de Florence. Les divers Chants de Carnaval sont donc ici présentés pour la première fois au public sous leur forme complète, tels qu'ils étaient chantés autrefois dans les rues de Florence. Une réduction pour le piano, ajoutée à la partition, permet de se faire plus aisément une idée de cette forme d'art.

Musique un peu rude, assurément, mais si curieuse en sa gaucherie, et si représentative dans l'histoire de l'évolution des formes musicales. Ce genre du « chant de carnaval » est un des aspects primitifs du ballet de cour et l'ancêtre lointain de l'opéra. De plus, le style musical de ces œuvres, par le mélange singulier d'une simplicité toute populaire avec des intentions artistiques plus raffinées, fait des *Canti carnascialeschi* un document d'une valeur unique pour l'étude de la transformation rythmique et tonale qui s'achève au xvie siècle. M. Paul-Marie Masson présentera des remarques détaillées sur l'ensemble de ces œuvres dans l'*Introduction* qui paraîtra avec le dernier volume.

Bibliothèque de l'Institut français de Florence : **Livietta et Tracollo de Pergolèse**, publié par G. Radiciotti : Paris, chez Senart, éditeur, 20, rue du Dragon.

Il est vraiment regrettable que, à l'encontre de ce qui se produit chez nos voisins, nous ne puissions avoir, nous autres Français, une seule édition de musique ancienne qui constitue un document historique. Un moment, nous avions espéré que l'Institut français de Florence comblerait cette lacune ; mais il nous faut renoncer à cet espoir : au lieu de publier des textes, on nous offre des réductions pour piano et chant qui seront très agréables aux amateurs mais qui ne devraient pas porter l'estampille d'une faculté : que dirait-on si l'Académie des Inscriptions nous apportait les traductions des inscriptions au lieu de nous livrer le texte original ?

Nul n'était plus qualifié que M. Radiciotti pour publier une œuvre de Pergolèse : l'article paru sous son nom dans la *Rivista musicale Italiana* en 1910 et surtout le livre [1] consacré à l'auteur de la *Servante maîtresse* sont là pour le prouver. Aussi n'avons-nous que des éloges à lui adresser pour la manière dont il a accompli la besogne parfois ingrate qu'il a menée à bonne fin.

Le public trouvera sans doute bien longs les récitatifs et, comme la *serva padrona* est une partition fort connue chez nous, il retrouvera, page 32, quelques mesures empruntées à l'air de Pandolphe (acte II) ; il reconnaîtra, page 2, quelques mesures de l'air de l'*amante mascherato* que l'on joint au second acte de la *serva padrona* ; il fera un rapprochement entre le début des deux œuvres ; mais il sera séduit par la fraîcheur et la bouffonnerie de cette œuvre charmante et qui méritait assurément d'être publiée.

J. Peyrot.

Jeanne-France Ferrier : **Conférences, contes, légendes**, in-12 de 107 pages avec illustrations. Chez l'auteur, 29, rue de la Bourse, Saint-Étienne (Loire).

Le gracieux et aimable volume de la zélée directrice de la « Schola Saint-François d'Assise », de Saint-Étienne, s'ouvre sur une charmante illustration, reproduction originale d'une des pages du manuscrit des œuvres d'Adam le Boçu, où, dans le panneau central d'un triptyque du treizième siècle, l'auteur, un calame en main,

1. Giuseppe Radiciotti. *G. B. Pergolesi Vita, opere ed influenza su l'arte* (con molti esempi musicali ed illustrazioni). Roma, Edizione « Musica », 1910.

écrit ses œuvres. Cette brochure est charmante : recueil des conférences historiques et légendaires, faites à la *Schola* de Saint-Etienne par Mlle Jeanne Ferrier, elle forme un délicieux livre que tous les scholistes de Saint-Étienne comme d'ailleurs prendront plaisir à lire.

A. G.

Érik Satie : **Embryons desséchés**, pour piano ; Paris, Demets, éditeur, rue de Louvois.

M. Érik Satie, qui, selon l'heureuse expression de notre confrère S. I. M., a su « allier le mysticisme et la mystification », vient de publier trois pièces pour piano qui présentent un grand intérêt. Spirituel jusqu'à la bouffonnerie, M. Érik Satie a entrepris de nous représenter l'emploi du temps de trois de nos frères inférieurs et, pour cela, il entremêle de la façon la plus cocasse le style descriptif et le style « pompier ». Qu'il emploie pour thème l'air *le Rocher de Saint-Malo*, le trio de la *Marche funèbre* de Chopin devenu mazurka de Schubert, ou un fragment de l'air du *Grand Singe d'Amérique* au milieu des cadences les plus banales, l'effet est irrésistible : l'œuvre d'ailleurs a triomphé dans les concerts et elle le mérite ; par ailleurs, lorsque M. Érik Satie émet des idées personnelles, elles sont toujours intéressantes. Il mérite donc d'être encouragé et nous espérons lui voir bientôt produire d'autres pages dignes de celles-ci.

J. Peyrot.

NOUVEAUTÉS :

Vient de paraître au Bureau d'Édition, **pour le Mois de Mai** :

Deux répons du moyen âge : *Ad nutum Domini*, de s. Fulbert de Chartres, et *Ave Maria*, de se Hildegarde, petite feuille à 10 c. (no XVII) ; *Invocations* du Roi Robert le Pieux, pour les saluts (no XIX). Remises par nombre.

Édition Dessain :

Cantuarium *ad usum scholarum.* Malines, Dessain, in-12 de 370 pages, 2 fr. net.

Ce *Cantuarium* est un manuel, et certainement le plus pratique que nous ayons déjà eu entre les mains. Il contient les chants les plus usités de l'Ordinaire de la messe, des vêpres, tirés de l'Édition Vaticane, et un certain nombre de chants divers pour les Saluts, ne faisant pas double emploi avec ceux du Paroissien, et en général de bien meilleur goût. Ce livre sera certainement partout accueilli avec faveur.

Édition Roudanez :

1o Henry Purcell : **Prélude** en *sol* majeur, pour piano, annoté et doigté par Bl. Selva, 0 fr. 40 ; J.-Ph. Rameau : **Suite** en *la* mineur, 0, 80 ; F. Chopin : **Nocturne** en *fa* majeur, 0, 50. (Collection des *Maîtres classiques de la musique.*)

2o Robert Montfort : *Pendant qu'il pleut*, cycle de six mélodies, net, 4 francs ; Jeanne Lefèvre : *Berceuse*, pour chant et piano, net, 1 fr. 75. Deux excellents fascicules de lieder modernes, à hautement recommander.

REÇU :

Les Créateurs de l'opéra-comique français, par Georges Currel, dont nous rendrons compte dans un prochain numéro.

LES REVUES (articles à signaler) :

La Petite Maîtrise, Avril. — Rinck : *Offertoire*; J. Dagand : *Quatre préludes* ; G. Berruyer : *Pièce funèbre* ; Em. Casse : *Communion.*

Le Guide musical, nos 9, 10, 11. — Ch. Van den Borren : *Les débuts de la musique à Venise* [au XVIe siècle avec les motets de Francesco d'Ana].

Musica sacra (Gand), nos 6, 7, 8. — E. Lessierre : *Dans quel mouvement doit-on jouer les fugues de Bach et des maîtres Anciens ?* [Modérément ; et l'auteur tire ses preuves : 1° de l'étude de la tradition ; 2° de l'histoire de l'orgue et particulièrement de sa facture, et des principes de la science acoustique.]

Musica sacra (Milan), no 2. — A. Nasoni : *Palestrina et le Carême* [pour réfuter l'opinion trop accréditée que la polyphonie palestrinienne, sans l'accompagnement de l'orgue, ne convient qu'à cette seule époque de l'année liturgique].

Santa Cecilia, no 8. — R. Felini : *Les classiques anciens et leur exécution* [judicieuses remarques sur les œuvres des maîtres polyphonistes de la Renaissance].

Caecilia, no 3. — J. Grandadam : *Les livres de chant sacré* [analyse remarquable du dernier ouvrage de M. A. Gastoué : *Le Graduel et l'Antiphonaire romains*, paru l'an dernier chez Janin, Lyon].

Rassegna gregoriana, no 1. — C. R : *A la recherche de la tombe de Palestrina* [entreprise par M. Cascioli, archiviste de la Basilique Vaticane et qui n'a donné, hélas! aucun résultat].

Musica sacro-hispana, no 2. — F. P. de Viñaspre : *Manière de hâter pratiquement la réforme de la musique sacrée* [par le gramophone. M. B. Gazapo a déjà, sur 20 disques, enregistré des œuvres anciennes, ou modernes, polyphoniques et des chants grégoriens dont le P. Otaño a donné une très intéressante audition].

Musica sacra (Ratisbonne), no 3. — Karl Weinmann : *L'hygiène du chant au XVIe siècle* [avec des références médicales de l'époque très curieuses].

Musica divina, nos 2, 3. — V. Goller : *L'électricité au service de la facture d'orgues* [très employée déjà en Allemagne et appelée à l'être beaucoup plus encore dans l'avenir].

Gregoriusbote, no 3. — P. Doll : *L'Introït de la fête de Pâques* ; Prill : *De l'histoire des chants liturgiques* [essai historique bien documenté] (à suivre).

Caecilienvereinsorgan, no 2. — P. Doll : *L'hymne* « Ave maris stella ».

Le Gerant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Vingtième Année | N° 6 | Juin 1914

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V°)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Les Cantiques basques. . . . . . Abbé P. Bellevue.
Nouvelles musicales.
Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle. — Les Agréments (suite). . . . . E. Borrel.
Bibliographie : Les maîtres classiques du violon, *par E. Deldevez.* . . . . . E. Borrel.
Ouvrages divers ; les Revues : articles à signaler. . . La Rédaction.
Variétés : L'Art de foi et l'Art d'amour. . . . . Abbé M. Coulombeau.
Encartage musical : Ave Maria, à 4 voix mixtes, *par le* Chan. Perruchot.

Les Cantiques Basques

CONFÉRENCE FAITE LE 22 NOVEMBRE 1913 AU CONGRÈS DIOCÉSAIN DE BAYONNE

MESSEIGNEURS,
MESDAMES,
MESSIEURS,

Charles Bordes a été notre maître en musique basque comme en musique religieuse ; aussi lui demanderai-je d'inspirer et de conduire cette modeste causerie. La citation que vous allez entendre est tirée de la remarquable conférence qu'il donna à Saint-Jean-de-Luz, sur la la Musique populaire basque, au cours du Congrès de la Tradition, en août 1897.

« Si nous étudions la chanson basque dans son évolution générale, « dans sa formation successive, nous découvrons plusieurs périodes, « plusieurs couches, analogues à celles que présente l'histoire com- « mune de la musique. La première période a sa base dans le plain- « chant, dont elle tire non seulement ses modes, mais aussi ses rythmes, « on pourrait dire ses neumes. Deux genres de thèmes populaires sont « issus du plain-chant, les uns de rythme libre, les autres asservis à « une mesure isochrone, ces derniers plus modernes mais tous ayant « gardé très pure leur modalité grégorienne. Dans la seconde période, « la mélodie prend la carrure métrique et devient franchement majeure « ou mineure. Nous y trouvons une série de thèmes profondément « originaux, dégagés de toute influence étrangère... La période enfin « de la décadence..., les thèmes fades, pompeux, conventionnels du « XVIIIe siècle apparaissent même en terre basque. Sous la forme de « chansons martiales naissent de nombreuses réminiscences de nos « marches de gardes françaises ou de sonneries de cors de chasse d'où « sont sortis *tant de cantiques.* »

Ce que Charles Bordes a dit de la chanson basque s'applique parfaitement au cantique (il est, en effet, de même inspiration et de même facture que sa sœur la chanson). Devons-nous faire toutefois cette pénible et humiliante constatation, que, mieux que les cantiques, on a su conserver les chansons profanes d'origine très ancienne ? M. l'abbé de Azkue, le savant musicographe et compositeur basque espagnol, en a recueilli plus de mille. Or pourrions-nous trouver cent cinquante cantiques ?

Les cantiques de la première période sont, disons-nous, d'origine toute grégorienne. Il est intéressant de relever certaines particularités de leur structure, qui accuse bien nettement cette origine. Dans certains cantiques la phrase musicale, au lieu de commencer par l'une des notes que demanderait sa tonalité, débute par la note d'un accord voisin : c'est le cas du cantique *Zato Izpiritua* (écrit en *sol* majeur et débutant par un *la*, c'est-à-dire la troisième note de son accord de dominante). Le fait se présente dans plusieurs chansons, notamment dans la fameuse cantilène *Choriñoak kaiolan.* C'est un trait bien net de parenté avec le plain-chant, où le même phénomène se produit souvent.

Nous remarquons encore l'absence de la note sensible qui donne aussi à plusieurs de nos cantiques un caractère d'archaïsme et une affinité remarquable avec le chant grégorien. Presque tous les cantiques de mode mineur, et plus particulièrement les cantiques souletins, peuvent se ranger dans cette catégorie. On en voit des exemples dans *Nahi duzue yakin, Iratzar hadi bekhatorea.*

Observez que dans l'écriture de divers cantiques, on a fait usage du bécarre ou du dièse, marque de la sensible, mais c'est uniquement là scrupule de compositeur, craignant de trop s'écarter de la tonalité moderne. (Et voilà un exemple inattendu d'infiltrations modernistes.) Dans la pratique ou l'exécution, heureusement, nos braves paysans s'affranchissent du dièse et conservent au chant son caractère. Il est

vrai (et c'est une autre remarque à formuler), il est vrai qu'ils ne remplacent pas toujours le demi-ton de la sensible par le ton entier. C'est une autre intonation intermédiaire entre ces deux notes : l'accompagnateur, à l'orgue, s'en aperçoit aisément. Est-ce là ce fameux quart de ton que certains musicographes attribuent à la musique basque ? Peut-être. Toujours est-il que cette singularité existe et qu'elle se constate souvent dans l'exécution de la messe royale de Dumont. Le *do* placé entre deux *ré* n'est jamais, chez nos bons Basques, ni le *do* naturel ni le *do* dièse, mais quelque chose au milieu. Puisque nous avons nommé Dumont, nous signalerons la ressemblance marquée de plusieurs de nos cantiques avec ses œuvres : voyez par exemple *Zure kontra naiz altchatu*, tiré du troisième *Kyrie* de la Messe royale, sans déguisement.

Notons encore que la mélodie de maint cantique se termine sur la dominante, au lieu de la tonique, suivant en cela non les règles de la musique moderne, mais l'exemple du plain-chant dans ses 7e et 8e modes. Vous en trouverez un exemple dans le cantique *Gizona non duk zuhurtzia* que nous chanterons toutà l'heure. On pourrait relever bien d'autres traits de ressemblance, de parenté de nos cantiques avec le chant grégorien.

Après les cantiques d'origine grégorienne, nous pouvons en citer d'autres « aux thèmes profondément originaux, et dégagés de toute influence étrangère » : ils sont de style très pur et très religieuxdansleur modalité antique, comme par exemple *Iratzar hadi bekhatorea*, *Salutatzen zaitut Maria*, *Ala baita ikharagarri* que nous vous montrerons tout à l'heure ; les mélodies sont d'époques différentes, mais assurément très anciennes.

Il est vraiment déplorable que ces jolis thèmes basques disparaissent de plus en plus de nos églises pour faire place à des airs de romances, à des pas redoublés de fanfares avec adaptation de paroles basques d'une facture poétique bien pauvre, et souvent, hélas ! d'un sentiment religieux vraiment misérable. A ce sujet, qu'il me soit permis, avant d'en venir aux vœux, d'en exprimer un tout de suite. Nous avons échappé, jusqu'ici, dans nos églises du pays basque, au fléau que serait le fameux « A l'Étendard de Jeanne d'Arc », chanté sur *des paroles basques*. Je ne voudrais froisser personne, mais j'en appelle au bon goût, à la réflexion de tous. Sans doute cette pièce constitue une excellente marche militaire. Qualifions-la de religieuse même, si vous voulez, enraison de la pensée, du souvenir qui l'inspire. Mettons que la structure en soit parfaite et la mélodie *entraînante* ; mais j'affirme qu'elle n'est pas et qu'elle ne peut pas devenir un cantique basque, parceque le rythme et toute l'allure du morceau sont en absolue opposition avec tout le caractère de nos chants. Parce qu'il faut à ce chant une ambiance qui n'est pas celle de nos églises : il demande à être exécuté avec accompagnement de fanfares et de clairons, il lui faut le son des cloches et au loin le grondement du canon.

L'entendez-vous fourvoyé dans un paisible sanctuaire, accompagné

par un pauvre harmonium à bout de souffle ? Il serait, là, ridicule et odieux. Je supplie donc tous mes confrères de nous épargner cette adaptation, dont certainement nous sommes menacés.

Nous n'avons, hélas ! que trop d'adaptations de ce genre... Non contents de s'inspirer de la musique du XVIIe et du XVIIIe siècle dans leurs compositions, nos faiseurs de cantiques ont malheureusement commis de nombreux accouplements de paroles basques à des airs ultra-profanes. Le cantique à la Vierge *Kanta zagun guziek* est une romance de Monsigny, tout simplement. L'on a emprunté au B. Grignon de Montfort nombre de ses airs de cantiques ; or lui-même les avait puisés dans les romances vendéennes et les ballades bretonnes de son temps. Vous avouerez que ce n'est point une source très pure pour de pieux cantiques. M. l'abbé de Askue assure qu'il a été composé sous Charles X une importante collection de chansons profanes, tirées des vaudevilles et opérettes à la mode, dont se servaient les missionnaires pour composer leurs cantiques et attirer les foules aux églises (M. l'abbé de Menditte nous en a montré un exemplaire : *La Clé du Caveau.*) Et nos anciens missionnaires ont suivi ces déplorables errements ; plus ou moins nous avons marché sur leurs brisées, et nous avons de la sorte formé un répertoire souvent détestable, alors que nous n'avions, pour sauver l'art et la piété, qu'à conserver et développer notre patrimoine de cantilènes basques à la modalité ancienne, au style profondément religieux.

Vous me demanderez les caractères distinctifs de ces cantiques vraiment basques : ils allient une extrême simplicité avec une grande noblesse. Le chant basque (toujours comme le grégorien) évite les intervalles difficiles, trop étendus, les intervalles à expression passionnée ou exagérée. Il proscrit le triton, les quintes et septièmes diminuées, les demi-tons chromatiques, parce qu'il s'en dégage pour la musique un caractère de sensiblerie, de miévrerie, une expression ou molle ou trop passionnée qui est en absolue contradiction avec le caractère de la race, et par conséquent de sa musique.

« La musique basque est essentiellement rythmique : c'est son rythme décidé, très mâle, et pourtant souple et plastique, pour ainsi dire, qui constitue sa plus forte originalité » (Ch. Bordes). Dans les anciennes mélodies, nous ne trouvons guère que l'accent rythmique qui leur donne un caractère de mélopée saisissant... Remarquons toutefois que, pour les cantiques dont l'origine n'est pas très, très lointaine, nous rencontrons habituellement l'accent métrique avec les particularités que nous signalerons tout à l'heure. Nos cantiques ont, en général, un rythme assez régulier, qui rend l'exécution facile... les phrases ont d'ordinaire quatre mesures (quelquefois trois), et souvent la deuxième et la quatrième ne sont que la répétition de la première. Le compositeur ne veut pas se départir de son rôle effacé, il n'a cherché qu'à instruire et toucher les âmes par les paroles qu'il a revêtues de sa mélodie.

On parle quelquefois de la difficulté qui résulterait, pour l'exécution,

des changements de mesure... Je tiens à déclarer que le chant basque est très indépendant de la mesure, assurément. Nous le déformerions souvent à vouloir l'enchaîner dans un mouvement uniforme — et je suis assuré qu'en ceci Ch. Bordes m'approuverait, lui qui nous disait si souvent : « La mesure, c'est l'infirmité de la musique. » Laissons donc à nos mélodies toute la liberté qu'elles désirent, conservons surtout aux paroles leur sens et leur expression, la musique s'y prêtera toujours si elle est bien faite. Quant à la difficulté d'exécution qui surgirait des changements de mesure, elle n'est qu'apparente ; en réalité, la régularité n'est point détruite, et, les paroles réclamant ces alternances de mesures, celles-ci deviennent toutes naturelles, désirées, appelées qu'elles sont par l'allure du cantique ; si bien que les artistes ou les initiés sont seuls à s'apercevoir de la chose. D'ailleurs, cette variété donne aux cantiques un caractère qui ne manque pas de charme.

Voilà nos cantiques tels qu'on les écrit, je dois vous dire aussi : comment on les chante dans leur cadre, dans le peuple. Nous avons observé que souvent la première note de la phrase musicale est agrémentée (par les chanteurs) d'une sorte de *gruppetto*, d'*appogiature* ou de mordant qui vient préparer ou orner la note principale. Est-ce un défaut? ... est-ce une qualité ? Je crois vraiment que c'est le défaut d'une qualité : nos braves gens possèdent de belles voix, souples ; ce serait trop peu pour leurs moyens de prendre leur note simplement ; on ajoute une difficulté avec un ornement, et on imite, sans le savoir, (un peu gauchement) la manière de nos primitifs du clavecin qui aimaient ces ornements. C'est encore le même défaut de la même qualité qui porte nos Basques à orner de vocalises tout ce qu'ils chantent : messes ou cantiques. Donnez-leur une mélodie quelconque, même d'origine étrangère, soyez assuré qu'ils l'orneront de vocalises qui rappelleront clairement les neumes grégoriens. Rien d'étonnant, c'est la tendance originelle de la musique basque, c'est donc de l'atavisme.

Le Basque se plaît à tenir largement la note du chant, et surtout la finale ; il ajoute volontiers, pour garder plus longtemps sa note favorite, il ajoute un point d'orgue, ce qui donne parfois au cantique quelque allure d'un choral de Bach. Et pour prendre congé de la phrase, il aime à lancer un petit coup de gosier, quelque chose de court et de léger, comme une échappée sur la note supérieure.

Ce que le Basque pratique encore dans son chant, c'est le *forte*, le *forte* presque continuel. Plusieurs de nos cantiques lui fournissent à propos l'occasion de satisfaire son goût, certaines phrases, la dernière surtout, se terminant par un grand élan qui se prête bien à un *fortissimo*. C'est, dans la pensée du compositeur, le suprême effort, le dernier cri de la prière. Ch. Bordes qui, suivant les paroles de Julien Tiersot, « pénétra si à fond dans l'intimité du pays basque, qu'il se fit véritablement une âme basque », semble s'être inspiré de cette tendance dans plusieurs de ses mélodies religieuses, notamment dans le refrain du cantique chanté à Saint-Jean-de-Luz sur les paroles dont feu M. l'abbé Ch. Bécas est l'auteur : *Eskualdunac orhoit bada.*

Il est temps d'arrêter ces simples observations et de conclure. Tout d'abord, nous nous permettons d'appeler l'attention de Messieurs les Curés sur le répertoire de nos cantiques basques, ou prétendus tels. Une sérieuse revision s'impose, qui s'inspirera du respect dû à l'église, des règles de l'art et du bon goût, ou plutôt d'une véritable piété, pour exclure tout cantique d'origine frivole, également ceux qui rappellent les airs de cliques ou de fanfares. Quant à certains chants d'origine profane, mais dont les paroles mondaines ne sont plus connues, on pourrait peut-être, au besoin, faire une exception en faveur des mélodies de tonalité ancienne, où par conséquent ne se trouverait pas l'élément de l'expression passionnée, ces airs gardant toujours une tenue calme et pleine de réserve. Mais il faudra, en l'espèce, user toujours de grande discrétion et exagérer la prudence.

Une seconde réforme s'impose : de nombreux cantiques, musicalement bons, sont en revanche d'une tenue littéraire vraiment déplorable. Pourquoi les poètes distingués qui, chaque année, présentent à nos tournois littéraires des pièces de valeur, pourquoi n'exerceraient-ils pas leur talent au profit du culte en remédiant à cette pauvreté de fond et de forme ? Nous voudrions faire appel aussi aux musiciens qui, connaissant l'âme basque, pourraient nous donner des œuvres vraiment traditionnelles, pieuses et artistiques. Plusieurs ont déjà brillamment marché dans cette voie. Ce que j'ai dit de Ch. Bordes, au cours de cette causerie, nous montre en lui un initiateur, un guide ; je n'insisterai pas.

J'évoquerai cette originale et toute aimable figure du poète-musicien national et si pieux que fut le vénérable chanoine Adéma, à qui nous devons tant d'excellents cantiques dont il a écrit lui-même paroles et mélodies (et c'est la bonne manière pour que l'œuvre soit parfaite). Vous avez vu dans le Programme illustré ce que nous devons à l'artiste-prêtre, passionné pour sa foi et son pays ; je citerai seulement son cantique *Uholde baten pare* partout connu, si populaire, et qui, chanté à Lourdes à l'unisson dans nos pèlerinages, fait l'émerveillement des pèlerins d'ailleurs.

Dussions-nous effaroucher sa modestie, nous tenons à signaler M. l'abbé Sébastien Hiriart, notre maître vénéré, et toujours professeur de musique au petit séminaire : il est l'auteur de plusieurs mélodies religieuses réunissant les caractères distinctifs du vrai cantique populaire basque... elles sont humblement perdues dans le recueil de *Eskualdun Eliza kantuak*, dont une nouvelle édition *avec paroles* est actuellement sous presse. Assurément, tout n'est pas de l'or pur dans ce cahier de deux cents pièces : l'auteur le déclare simplement dans sa préface ; tout en regrettant la très grande place prise dans nos cérémonies par les chants d'origine étrangère, il n'a pas cru devoir les exclure entièrement de son recueil. Pour ma part, bien respectueusement, je déplore la tolérance du trop indulgent et trop modeste M. Hiriart, et j'appelle de tous mes vœux un manuel pur de tout alliage et de toute compromission. M. l'abbé de Azkue, de Bilbao, aussi bon musicien qu'excellent

bascophile, a composé également plusieurs cantiques basques, dont quelques-uns dans ce rythme cher à nos frères d'Espagne, la mesure à 5/8.

Permettez-moi de rendre hommage, ici, à la Directrice de notre Société, Mme Ducourau-Petit, qui a bien mérité de la musique basque. Sans parler de l'impulsion qu'elle a donnée à notre art national religieux, sans parler des exécutions de chants religieux basques qu'elle conduit avec un goût si sûr, je dois vous dire qu'elle est l'auteur d'harmonisations et d'accompagnements de nombreux cantiques basques : elle y révèle la connaissance et le sentiment profond de l'âme basque. Vous pourrez constater tout à l'heure que ces harmonisations sont absolument remarquables, précisément parce qu'elles rendent et soulignent le caractère de la mélodie. J'espère que ces pièces seront publiées prochainement pour l'honneur de nos chants religieux.

Gardez encore dans votre reconnaissant souvenir le nom d'un humble et saint homme, *Etcheto*, dit *Katcho*, de Hasparren, qui est l'auteur de plusieurs bons cantiques, dont *Zeren bilhazabiltza*, tel qu'on le chante dans beaucoup de nos églises.

Ce que ceux-ci ont fait, pourquoi d'autres ne le feraient-ils pas à leur tour ? Si Dieu vous a départi le don qui crée les artistes, si vous avez cultivé ce talent, oh ! ne dédaignez pas de le faire servir à l'œuvre excellente entre toutes, l'honneur du Maître de toute Beauté. La mélodie basque, comme le chant grégorien, peut rivaliser avec les œuvres de génie, à condition qu'elle vibre du véritable amour : en servant Dieu, vous ferez œuvre d'Art. Vous le savez, « l'Art est une sublime louange inventée par l'Amour, et cet Amour qui en est le principe doit en être aussi la Fin ».

P. Bellevue,
Curé-doyen de Saint-Jean-de-Luz.

Nouvelles musicales

PARIS

Le Congrès de la Société Internationale de musique.

Au moment où paraît le présent numéro, le Congrès International « bat son plein », avec une assistance des plus choisies, et des plus attentives. Nous en rendrons compte dans le n° de juillet-août (n° double, à cause de la saison des vacances).

La Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de bois.

Une fois encore, grâce à la persévérante et fidèle bienveillance de M. l'abbé Poulin, curé de la Trinité, la *Manécanterie* a chanté, cette année, les offices des jours saints, dans cette belle et grande paroisse. Les Ténèbres des mercredi, jeudi et vendredi saints qui comportent, on le sait, les *Répons* d'Ingegneri et le beau cantique de Zacharie *Benedictus Dominus Deus Israel* avaient attiré dans l'église une foule nombreuse et émue. Nos petits chanteurs, le vendredi saint, au matin encore, ont uni leurs voix enfantines à la voix de l'Église en deuil, pour chanter la Passion du Seigneur, les *Improperes* et la messe des *Présanctifiés*.

En outre, le jeudi 23 avril, la *Manécanterie*, réunie tout entière en l'église Saint-Philippe-du-Roule, avait chanté la messe de mariage de M. J. de Vilmorin.

Le dimanche 3 mai, nous trouvons cette inlassable maîtrise à Saint-Germain-l'Auxerrois, où elle chante aux vêpres et au salut ; le jeudi 7, elle donne un concert à Paris pour la Société Saint-Jean ; le jeudi 14, c'est une audition au Lyceum, 8, rue de Penthièvre, à l'occasion de la vente de charité au profit des Petits Chanteurs ; le jeudi 21 mai, aux offices solennels de l'Ascension, elle exécute les chants de la grand'messe, des vêpres et du salut en l'église de la Trinité ; le dimanche 24, pour la fête de Jeanne d'Arc, on l'entend à la grand'messe en la chapelle du Cercle Montalembert, rue de Vaugirard ; le dimanche 31, solennité de la Pentecôte, elle se rend à Auxerre pour y chanter la grand'messe, les vêpres et le salut en l'église Saint-Eusèbe ; le lendemain, mêmes cérémonies, mais cette fois dans l'église abbatiale de Pontigny (Yonne), avec la collaboration de la *schola* paroissiale de Champvallon, fondée et dirigée par notre ami M. l'abbé Villetard, l'éminent médiéviste. ... Quelle admirable activité !

Les « Amis des Cathédrales ».

Les *Amis des Cathédrales* se sont rendus le mardi 28 avril à Amiens dont ils ont visité, de 10 heures à midi, la cathédrale, sous la direction de M. Georges Durand, archiviste du département.

A 2 h. 30, à la cathédrale également, sous la présidence de S. G. Mgr Dizien, évêque d'Amiens, grande audition de musique sacrée, du moyen âge au XIXe siècle par les *Chanteurs des Amis des Cathédrales*, sous la direction de M. Henri Letocart, l'éminent maître de chapelle de Saint-Pierre de Neuilly. Le grand orgue tenu par M. Joseph

Bonnet, le talentueux organiste de l'église Saint-Eustache à Paris et de la Société des Concerts du Conservatoire, et par M. Boucher, organiste de la cathédrale. Œuvres de J.-S. Bach, Clérambault, C. Franck. Répons de l'office Saint-Firmin d'Amiens, recueilli par M. A. Gastoué. Motets de Bournouville, Palestrina, Schütz. Motets de P. de la Rue, Orlande de Lassus, Gabrieli et Rameau.

= En la salle de géographie, 184, boulevard Saint-Germain, a eu lieu, le 25 avril 1914, à 8 h. 1/2 du soir, une intéressante conférence sur l'histoire de la musique polonaise, avec projections et chœurs, suivie d'un concert, tous deux donnés par Mlle Sophie Kruszewska, ancienne élève de la *Schola*.

Le programme très curieux du concert comportait : 1° Anciens chants populaires religieux et historiques ; 2° Danses polonaises du XVIe et XVIIe siècle ; 3° Polonaises d'Oginski, XVIIIe siècle ; 4° Œuvres de Chopin, Noskowski, Zelenski, Moniuszko, Maszynski, Paderewski, Melcer, Wieniawski, XIXe siècle ; 5° Rozycki, Karlowicz, Szymanowski, Stojowski, XXe siècle.

Le succès de cette reunion a été des plus vifs.

Notre-dame-du-Rosaire. — A l'occasion du mois de Marie, quatre grandes auditions populaires d'orgue et de musique vocale ont été données avec le gracieux concours de MM. Adolphe Marty, organiste du grand orgue de Saint-François-Xavier ; Maurice Sergent, organiste du grand orgue de Notre-Dame-de-la-Croix ; René Vierne, organiste du grand orgue de Notre-Dame-des-Champs ; André Renoux, organiste de la paroisse ; du *Trio vocal de Paris*, MM. Gibert, Tremblay, Gebelin, et du *Quatuor vocal Tremblay-Bernard* (Mmes Tremblay, Bernard, MM. Bernard, Tremblay), les vendredis 8, 15, 22 et 29 mai, à 8 heures 1/2 du soir.

Voici quels en furent les substantiels programmes :

Vendredi 8 mai : *Fugue* en *ré majeur*, J.-S. Bach ; *O amor, o bonitas*, M. A. Charpentier ; Fantaisies sur *Iste Confessor*, *Ave maris stella*, A. Marty ; *Pastorale* en *ut majeur*, Lefébure-Wély ; *Ave verum*, Marcel Orban ; *Maria, mater gratiae* G. Fauré ; *Tantum ergo*, Hamm ; *Final* en *fa dièse majeur*, F. de La Tombelle.

Vendredi 15 mai : *Prélude et fugue* en *mi bémol*, J.-S. Bach ; *Regina mundi*, A. Marty ; *Fugue* en *ut*, Buxtehude ; *Allegro vivace* de la 1re symphonie, L. Vierne ; *Panis angelicus*, César Franck ; *Salve Regina*, G. Fauré ; *Tantum ergo*, Perruchot ; *Final* de la grande pièce symphonique, César Franck.

Vendredi 22 mai : *Final* en *si bémol*, César Franck ; *O piissime Jesu*, Carissimi ; *Canon* en *si majeur*, R. Schumann ; *Scherzo* de la 4e symphonie, Ch. M. Widor ; *O Mysterium ineffabile*, Couperin ; *Inviolata*, R. Vierne ; *Tantum ergo*, Canton ; *Allegro* de la 2e symphonie, L. Vierne.

Vendredi 29 mai : *Toccata et fugue* en *fa majeur*, J.-S. Bach ; *Chant élégiaque*, Beethoven ; *Pastorale*, César Franck ; *Ave verum*, Mozart ; *Ave Maria*, A. Riboll et ; *Tantum ergo*, J.-S. Bach ; *Sonate* en *la majeur*, A. Guilmant.

Nous adressons aux organisateurs de ces magnifiques auditions nos plus chaleureuses félicitations et souhaitons vivement que, dans l'avenir, elles servent de modèle et d'exemple : on ne saurait en proposer de meilleurs.

PROVINCE

Bellevue (Oise). — Sous la direction de Mme Jumel, la *Schola de Bellevue* a exécuté à la paroisse, pour les fêtes de Pâques : le *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* et *Agnus* de la *Missa brevis* de Palestrina ; à l'offertoire, le délicieux *O quam suavis est*, de Paul Jumel ; à la sortie, le *Regina caeli*, de Aichinger. Tout le Propre fut donné en grégorien, et l'assistance, fort nombreuse, a goûté dans le recueillement le charme de cette pieuse et pure musique exécutée avec tant de soin et d'expression.

Châlons-sur-Marne. — Les offices de Pâques ont été célébrés, cette année, à la cathédrale avec une grande solennité. Une assistance particulièrement nombreuse y

a entendu, à cette occasion, des chants exécutés par la maîtrise avec une perfection et un goût remarquables ; en voici l'intéressant programme : *Messe* dite « de Clovis », à 4 voix mixtes, de Ch. Gounod ; polyphonies de Viadana aux vêpres ; au salut, *O filii*, harmonisé par Gevaert ; *Tollite hostias*, de Saint-Saëns ; *Regina caeli* ; d'Aichinger ; *Litanie carolingienne*, du IXe siècle ; *Tantum ergo*, de F. Brun, et pour terminer la cérémonie, *Surrexit Christus hodie*, le beau chant ancien harmonisé par Gevaert.

Vannes. — Bien qu'ils nous aient été transmis tardivement, nous ne pouvons résister au désir de signaler les exécutions magistrales qui ont été données en avril dernier à la cathédrale, sous la direction de l'éminent et distingué maître de chapelle, M. l'abbé Pirio ; elles font le plus grand honneur à la maîtrise et à son directeur : dimanche des Rameaux: chœurs de la *Passion* (selon saint Matthieu) à 4 voix mixtes, par T.-L. da Vittoria ; *Improperium expectavit cor meum*, offertoire pour 3 voix égales, du chanoine Franz Witt ; vendredi saint, office du matin : *Traits*, formules mélodiques d'A. Gastoué ; Chœurs de la *Passion* (selon saint Jean) à 3 voix égales, d'après les chœurs exécutés à Rome chaque année par les élèves du séminaire français ; *Impropères* à 4 voix égales, d'après le même texte ; office du soir : *Tristis est anima mea*, répons à 3 voix égales, par le P. Martini ; *Stabat mater*, choral à 3 voix, alterné avec le chant traditionnel.

Dimanche de Pâques, grand'messe pontificale : messe *Ad Regias agni dapes*, de de G. A. Bernabei ; cette polyphonie *a cappella* est un curieux exemple du style de transition entre le genre palestrinien et notre musique moderne. La maîtrise en fit entendre le *Kyrie* et *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus* à 4 voix mixtes, *Hosanna*, *Agnus Dei* à 5 voix mixtes.

Aux vêpres : *Faux-bourdons* à 4 voix mixtes, alternés avec la nef. Avant le sermon : *Réjouis-toi, reine des cieux*, chœur à 4 voix mixtes, par M. Horn.

Au salut : *O filii et filiae*, chant traditionnel et polyphonie de 1623, publiée par M. Gastoué ; *Regina caeli*, 4 voix mixtes, d'Aichinger Gregor ; *Tantum ergo*, 4 voix mixtes, de Palestrina ; *Victoria ! Victoria !* chœur final à 4 voix, par H. Clémens.

Tous les autres morceaux de l'office furent chantés en chant grégorien, d'après la version vaticane.

Braine (Aisne). — Dans cette jolie localité qui possède une église jadis abbatiale, d'un style très pur, nous apprenons avec un vif plaisir qu'une société d'amateurs vient de se fonder qui se propose de ne chanter que la bonne musique religieuse : elle a pris le vocable du patron de la paroisse et s'appelle *Schola Saint-Yved*. Cette jeune maîtrise, qui réunit 15 exécutants, vient d'exécuter aux fêtes dernières un programme de choix qui comportait, entre autres, le *Stabat* de Nanini, plusieurs *Chorals* de Bach et, le jour de Pâques, la *Messe* de Van Durme, à 4 voix mixtes, *Dextera Domini*, de C. Franck, *Tollite hostia*, de Saint-Saëns. Il va sans dire que tout le Propre fut exécuté en grégorien. Le soir, aux vêpres, après le *Deus in adjutorium*, de Vittoria, des *Psaumes* de Perruchot et C. Andréas, on entendit au salut le *Regina caeli*, d'Aichinger, *O salutaris* de P. de La Rue, *Sicut laetantium*, de Palestrina, *Tantum ergo*, choral de Bach, et *Cantate Domino*, de Haendel. Voilà un début des plus encourageants et qui nous fait bien augurer, pour l'avenir, de cette jeune Schola.

Les Sables d'Olonne. — En l'église Notre-Dame des Sables-d'Olonne, les offices de la Semaine sainte et des fêtes pascales ont été célébrés avec un particulier éclat. Déjà le dimanche des Rameaux, au salut de la vraie Croix, on y avait exécuté : *In monte Oliveti*, de Palestrina, et *Alma Virgo*, trope en l'honneur des sept douleurs de Marie, de D. Pothier. Le jeudi saint, on y entendit le *Stabat*, de Nanini ; enfin, le jour de Pâques, ce fut, à la messe, le *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* et *Agnus* à 4 voix mixtes, de Baldass. Galuppi; *Vivant et glorieux* à 2 chœurs, de Haendel. Aux vêpres : *Deus in adjutorium*, à 4 voix mixtes, de Zachariis ; *Dixit*, du XVIe siècle ; *Confitebor*, de Ign. Mitterer ; *Beatus*, de L. Viadana ; *Laudate*, de Cl. Goudimel ; *In exitu*, Auctor ignotus

Magnificat, de L. Viadana, et *Regina caeli*, à 3 voix mixtes, de La Tombelle : Après le sermon : *Réjouissez-vous*, cantique populaire, de Ch. Bordes. Au salut : *O sacrum convivium*, à 4 voix mixtes de Mich. Haller ; *Regina caeli*, antienne simple ; *Oremus pro Pontifice*, de Dom Pothier ; *Tantum*, à 4 voix mixtes, de J. Stehle ; *Vivant et glorieux*, à 2 chœurs, de Haendel.

Nous nous permettrons d'adresser à la maîtrise de Notre-Dame et à son exellent directeur nos très vifs compliments. Une simple remarque cependant : pourquoi a-t-on, aux Sables-d'Olonne, chanté deux fois le *Regina caeli* en une même réunion religieuse ? *Non bis in idem !*

Bordeaux. — Le diocèse de Bordeaux n'est certes pas un des plus avancés en France dans la voie que le pape Pie X a tracée aux catholiques pour la musique religieuse. Néanmoins, parmi les vingt paroisses que compte la capitale du Sud-Ouest, quelques-unes font montre d'un zèle très louable, souvent couronné de succès. Les cérémonies de la Semaine sainte et du jour de Pâques permettent mieux d'apprécier l'un et l'autre.

En première ligne il est juste de placer ici la paroisse Notre-Dame. La maîtrise, que dirige avec un dévouement et une compétence à toute épreuve M. l'abbé Clastres, y exécute à la perfection le chant grégorien et tous les chefs-d'œuvre de polyphonie vocale religieuse ancienne et moderne. La prononciation romaine y est adoptée depuis déjà longtemps et rendue par tous de la façon la plus satisfaisante.

D'autres églises ont suivi une si bonne impulsion avec plus ou moins de bonheur. Citons Saint-Ferdinand, où, comme nous l'avons signalé dans notre dernier numéro, d'importants fragments de la *Passion* de J.-S. Bach ont été, en Semaine sainte, fort bien exécutés ; Saint-Bruno, où la schola paroissiale continue à maintenir les bonnes traditions de la véritable musique d'église.

Regrettons en terminant que l'église métropolitaine, la cathédrale Saint-André, ne donne pas, en cette matière, le bon exemple. On continue à y maintenir lourdement l'accompagnement du plain-chant note contre note ; et, ce qui est plus grave, on y interdit, malgré les décisions du Pape, l'adoption de l'Édition Vaticane ; enfin, on n'a pas craint, le jeudi saint, d'y faire chanter par une ancienne actrice, de grand talent d'ailleurs, la *Prière d'Élisabeth*, tirée de l'opéra de *Tannhaüser*, de Wagner !...

Souhaitons, pour l'avenir de la musique religieuse et pour le bon renom de Bordeaux, que de si fâcheuses erreurs disparaissent promptement. Tous ceux qui s'intéressent dans cette ville à la musique d'église s'en réjouiront certainement.

ÉTRANGER

Liége. — *Originale commémoration de César Franck.*— Un de nos corespondants, bien renseigné, nous écrit : « Voulez-vous me permettre de compléter l'information du *Guide musical* reproduite dans la *Tribune* du mois de mai.

« Nous signalerons, en passant, un « lapsus » échappé au correcteur du *Guide* et fidèlement reproduit dans la *Tribune* (p. 112) concernant l'endroit exact où *mourut* au lieu de *naquit* le célèbre compositeur, et ceci pour éviter aux musicologues futurs des polémiques intempestives.

« Une plaque commémorative a été apposée sur la maison natale (?) de César Franck, le 16 mars dernier. A cette occasion des fêtes extraordinaires, nous allions dire excentriques, furent organisées. Un comité *ad hoc* composé exclusivement de notabilités anticléricales, semble prendre un malin plaisir à tenir éloignées les personnes les plus qualifiées pour participer à cette manifestation. Des discours « à côté » furent prononcés devant la maison, rue Saint-Pierre, 13, sur la façade de laquelle devait être placée la plaque en question. Elle porte, gravée en lettres d'or sur fond noir, l'inscription suivante : « Dans cette maison est né... etc. » Ce qui est absolument faux (jamais la famille Franck n'habita cette opulente maison), ainsi que nous l'avons prouvé dans une mise au point parue dans la *Gazette de Liége* du 17 mars.

« Un petit incident vint agrémenter cette cérémonie qui manquait vraiment d'enthousiasme. Alors que la série officielle des discours était close, on vit s'avancer M. Sylvain Dupuis, venu comme souscripteur. Il avait été surpris, dit-il, d'apprendre que le nombre des discours avait été limité et que le directeur du Conservatoire n'avait pas été invité à cette solemnité. Il prenait la parole d'autorité pour rappeler que la ville et spécialement le Conservatoire de Liége avaient toujours tenu en grande vénération la mémoire du maître ; que lui-même, Sylvain Dupuis, avait fait exécuter une de ses symphonies encore manuscrite et la plupart de ses œuvres, et que Franck lui avait fait l'honneur de lui dédier une de celles-ci : « On ne m'empêchera pas, dit en terminant l'éminent directeur du Conservatoire, de proclamer très haut mon admiration pour le génie de Franck et de me mêler à toutes les manifestations tendant à le glorifier. »

« Cette allocution produisit une profonde émotion ; plusieurs membres du comité organisateur en furent estomaqués ; la leçon n'était que trop méritée. Félicitons chaleureusement M. S. Dupuis de la leur avoir donnée. Il a sauvegardé ainsi l'honneur de son établissement et celui de tous ceux qui pensent que ce génial compositeur n'appartient pas à un parti ni même à une nation, mais à l'Art et à l'humanité entière.

« Une audition des œuvres du grand maître chrétien devait avoir lieu immédiatement après. Jusqu'au dernier moment on laissa ignorer à chacun où elle devait avoir lieu. Devinez, ami lecteur, l'endroit choisi par nos singuliers organisateurs ?... Le temple protestant lui-même, où les adhérents furent conduits par surprise. La majeure partie trouva cet endroit absolument déplacé, naturellement, et plusieurs se demandaient dans leur fond intime, si l'on ne s'était pas payé leur tête.

« Heureusement que, pour faciliter la digestion de ces petites dragées, un banquet servi dans un des grands hôtels de la cité, clôturait les festivités. Tout finit par des chansons, dit-on chez nous, ici c'est par des banquets. Comprenez-vous maintenant pourquoi le *Comité* ne s'est point mis en frais pour la plaque commémorative qui est en vulgaire marmorite ?

« Nous ajouterons en terminant, que notre collègue, M. Clément Charlier, ne fut pour rien dans la solennité de ce jour. Prudemment tenu à l'ombre, il ne reçut pas la moindre invitation. Du reste il réprouva et flétrit énergiquement dans une lettre parue dans la *Gazette de Liége* du 18 mars, l'organisation ridicule et tendancieuse de cette fête.

« On parle de dresser bientôt, sur une place de la ville, une fontaine César Franck, la fontaine des *Béatitudes*. Ce jour-là, il y aura grand sabbat à la loge du boulevard d'Avray, où sans doute se donnera le concert. Les candidats au pupitre de triangle seront nombreux, et nos vénérables.·., tous virtuoses de l'instrument, pourront chaudement se le disputer.

« Mais n'ayez crainte, ce jour est encore lointain. Les petites ambitions de clocher et coteries de tous genres commencent déjà à sortir de terre. Cette fontaine verra sa source tarie avant qu'elle n'ait pu déverser ses bienfaits et tempérer l'enthousiasme de nos bons citoyens pour l'auteur des *Béatitudes*. »

Italie. — On avait fixé jusqu'ici la date de la naissance de Pierluigi de Palestrina à l'année 1524 et celle de sa mort à 1594. Or, des recherches récentes semblent devoir établir d'une façon certaine que cette date doit être reculée de dix ans, c'est-à-dire jusqu'à 1514 ; en conséquence, l'on s'occupe en Italie d'organiser des fêtes pour célébrer le quatrième centenaire de la naissance de l'illustre réformateur de la musique religieuse. On doit élever, sur la grande place de Palestrina, une statue du vieux maître, dont le sculpteur Zocchi vient de terminer le modèle, et l'on cherche en ce moment à réunir, par une souscription, les fonds nécessaires à l'exécution du monument. Le pape Pie X vient d'envoyer dans ce but à M. Luigi Barberini, prince de Palestrina, une somme de deux mille francs. On songe aussi, pour consacrer le souvenir de Palestrina dans sa ville natale, à y réunir dans une exposition permanente la collection de ses manuscrits conservés dans les archives de Saint-Jean-de-

Latran, en y joignant les portraits et les dessins qui se trouvent épars dans divers dépôts publics.

Constantinople. — Au collège *Sainte-Pulchérie*, le P. Détroit continue à dépenser son zèle et son ardeur pour la cause de la musique d'église, et si nous n'avons pu être témoins, au moment de l'Adoration perpétuelle, de ces belles exécutions, qui plongent dans l'étonnement les catholiques du pays, nous pourrons juger par le choix des morceaux du bon travail déjà fait pour l'épuration du goût et la rénovation du chant sacré :

Le vendredi 27 mars, à la messe de communauté, on y exécuta : *Cantique à la sainte Eucharistie*, choral, Mendelssohn ; *In supremae nocte coenae*, choral, J.-S. Bach ; *O Cœur victime de l'amour*, Gastoué. Le samedi 28 : *Louez tous le Seigneur*, dom Deprez ; *Adoro te*, choral, Chabot ; *Victime de la perfidie*, Gastoué. A la grand'messe du dimanche de la Passion, 29 mars : le *Propre* en grégorien, sauf *Graduel* et *Trait* chantés sur le 8e ton des faux-bourdons de Perruchot ; la *Missa quarta* de Haller ; *Panis angelicus*, à 4 voix mixtes, Perruchot. Pendant la communion : *Venite ad me omnes*, tutti d'enfants, Griesbacher ; *Domine, salvam fac*, à 4 voix mixtes, 8e ton de Viadana ; cantique : *Cœur sacré de mon Sauveur*, Boyer.

Au salut du vendredi 27 mars : *Louez tous le Seigneur*, D. Deprez ; *Adoro te*, à 2 voix égales, Perruchot ; *Tota pulchra es*, Gastoué ; *In te speravi*, de La Tombelle ; *Tantum*, choral, Fabre ; *Cor Jesu*, à 2 voix égales, recueil Chaminade.

Le samedi 28 mars : *Pour vous bénir, Seigneur*, Saint-Saëns : *Panis angelicus*, choral, J.-S. Bach ; *Ave, virgo virginum*, 2 voix égales, Perosi ; *In te speravi*, de La Tombelle ; *Tantum*, choral, J.-S. Bach. *Cor Jesu*, à 2 voix égales, recueil Chaminade.

Enfin, le dimanche 29, à la clôture de l'Adoration perpétuelle : *Panis angelicus*, 4 voix inégales, Perruchot ; *O mysterium ineffabile* (T. et B.), Couperin ; *Tota pulchra es*, 2 voix d'enfants, Gastoué ; *Te Deum* grégorien avec Répons en faux-bourdons du XVIe siècle ; *Tantum* mozarabe à 4 voix mixtes, Vittoria, donné en première audition à Constantinople ; *Louez le Dieu puissant*, 4 voix mixtes, J.-S. Bach.

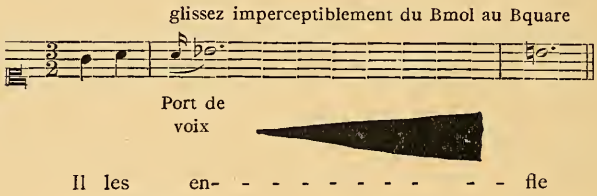
Nous apprenons, en outre, que depuis octobre déjà, à chaque quatrième dimanche du mois, le peuple prend une part effective aux chants en répondant à la maîtrise dans le *Credo*, 1er ton, de Du Mont ; louable résultat qui, paraît-il, n'a pas été sans mal à obtenir. Toutes nos sympathiques félicitations aux pionniers de l'art grégorien et de la musique sacrée !

Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle

(*Suite*)

LES AGRÉMENTS (*Suite*).

XI. — SON GLISSÉ



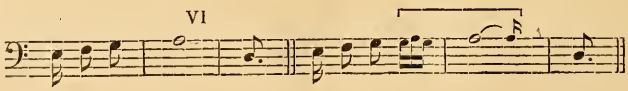
Se pratique aussi en sens inverse (Montéclair et Bailleux.) C'est ce que Lacassagne appelle le Passage chromatique.

Ceci n'est qu'un cas particulier de ce que nous appelons aujourd'hui Port de Voix dans la technique des instruments à cordes, et que notre ancienne école de Violistes connaissait sous le nom de Plainte : « La Plainte se fait en traînant le doigt sur la chorde d'une touche à l'autre prochaine en descendant sans le lever. Cet agrément n'est propre que pour les pièces de Mélodie et d'Harmonie, car dans l'Accompagnement on ne doit pas le pratiquer, ou ce doit être rarement, et avec beaucoup de prudence et de connaissance dans des chants languissants, afin qu'il n'en résulte aucun mauvais effet contre les autres parties. C'est un agrément fort pathétique. » (Rousseau).

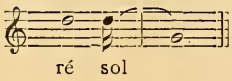
On trouve dans de Machy : « l'*Aspiration*, qu'on nomme aussi *Plainte*, se fait en variant le doigt sur la touche. Il y a des gens qui veulent que cela s'appelle miaullement par allusion. » !

XII. — HÉLAN

Ou aspiration un peu violente (L'Affilard) :



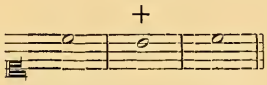
Dupont l'explique ainsi : « Lorsque je descends de quinte, je nomme la Note où je dois descendre sur le Ton (*son*) de la Note de la quinte d'au-dessus » :



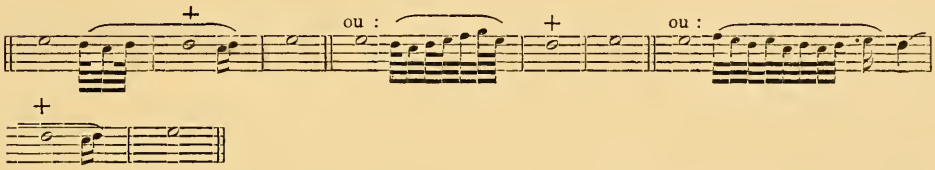
Montéclair, qui l'appelle aussi *sanglot*, la place sur la première syllabe de mots comme : Hélas, ou bien sur : ah ! oh ! ô !

XIII. — PASSAGES

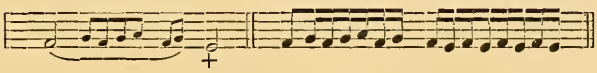
« Cet agrément se fait de plusieurs manières différentes, comme on le verra dans les airs que les Anciens appelaient : Doubles. Il se marque par de petites notes postiches. Les Passages sont arbitraires, chacun peut en faire plus ou moins suivant son goût et sa disposition. Ils se pratiquent moins dans la musique vocale que dans l'Instrumentale. » (Montéclair.)

Exemple :  chant simple.

Passages d'une seule haleine :

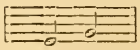


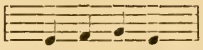
Exemple de Loulié :

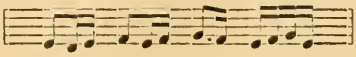


XIV. — DIMINUTIONS

C'est l'ancien usage du contrepoint, qui consiste à fleurir une partie par des valeurs de plus en plus petites, diminuées. Exemples de diminutions pris dans Montéclair :

Chant simple : 

Diminution par moitié : 

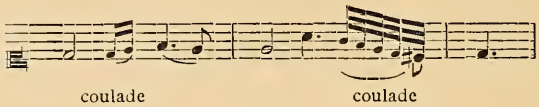
Diminution par quart : 

Bacilly en fait une longue apologie en trois articles, car « elles sont condamnées par beaucoup, ainsi que les Passages... Jadis on eust cru

faire un crime de laisser passer une syllabe sans la broder (dans le Double ou second couplet). »

XV. — LA COULADE

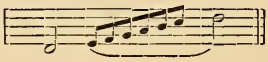
« La Coulade se marque par plusieurs petites notes postiches qui se suivent par degrez conjouints en montant ou en descendant et qui peuvent se faire ou se passer sans que la suite, la lieson, ni la beauté du chant en soient interrompues. » (Montéclair.)



Lacassagne donne à cet agrément le nom de Fusée. La Roulade, au contraire, est le trait suivant :

Exemples de Loulié :

En montant :



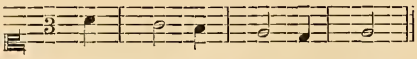
En descendant :

XVI. — TRAIT.

« Le Trait diffère de la Coulade en ce que toutes les notes s'articulent dans le Trait, au lieu qu'elles sont liées d'un seul coup d'archet dans la Coulade. » (Montéclair.)

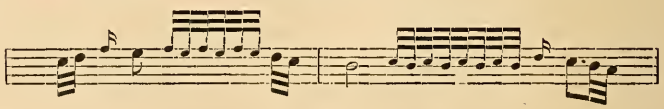
Les quatre ornements précédents sont laissés à la discrétion de chaque exécutant. Ce sont eux surtout qui sont visés par les textes cités en commençant : leur tradition est irrémédiablement perdue et cette perte est irréparable. Quelques Airs notés avec des « petites nottes postiches » nous conservent çà et là des vestiges de notre art du XVIIIe siècle, tels les socles de colonnes, à fleur de terre, qui indiquent à Éphèse l'emplacement du temple de Diane. Bemetzrieder nous donne en 1779 un exemple comparé :

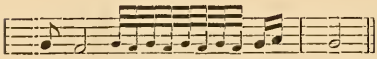
Canevas de chant :



Varié à l'italienne :

Varié à la française :





XVII. — POINT D'ORGUE

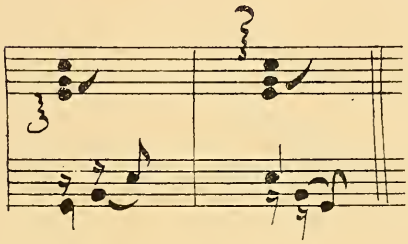
« 𝄐 désigne qu'on ne doit pas faire de reprise ou qu'on peut exécuter sur cette notte tel chant qu'on voudra, pourvu qu'il se termine à cette même notte, ou à la quinte, ou à la tierce. » (Denis.) Id. dans Bornet.

Les Italiens excellent dans cette sorte d'agrément, — peu usité dans nos musiques françaises. — Ils les mettent là où on ferait la cadence simple suivant le goût français. (Choquel.) « Il est caractérisé par un chant de caprice qu'on fait sur les finales. Les chanteurs italiens et les joueurs d'Instrument en font grand usage. On le marque toujours sur la dominante 𝄐 .» (Lacassagne.)

On voit s'infiltrer peu à peu dans la musique française l'habitude de faire une cadence *ad libitum*, à l'instar de ce qui se pratique dans les sonates et concertos italiens. Vers 1670, Perrine désignait déjà par 𝄐 « les notes sur lesquelles il faut demeurer longtemps ».

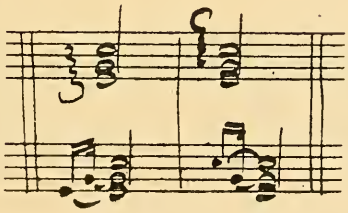
XVIII. — HARPÉGEMENT.

Exemples :



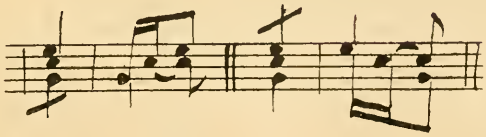
Chambonnières, Le Bègue,

A. Raison.

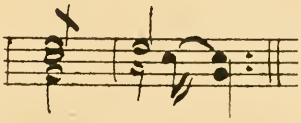


Couperin.

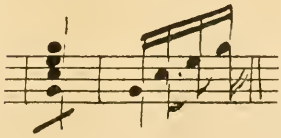
d'Anglebert,
Rameau,
Le Roux.



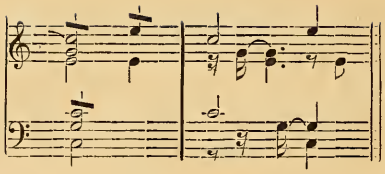
d'Anglebert.



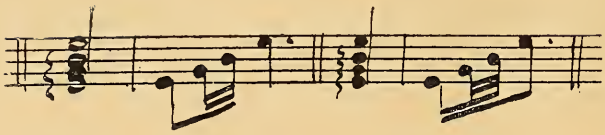
Rameau, Le Roux.



d'Anglebert, Le Roux.

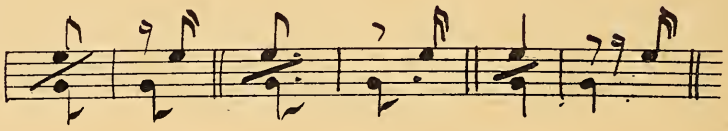


Rameau.



Corbelin.

Ces façons d'écrire proviennent des Luthistes ; Perrine donne tous les détails sur leur exécution :

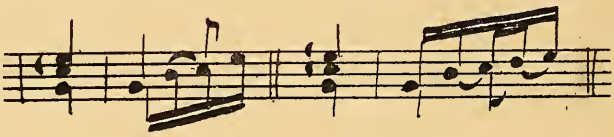


etc.

XIX. — CHEUTE.

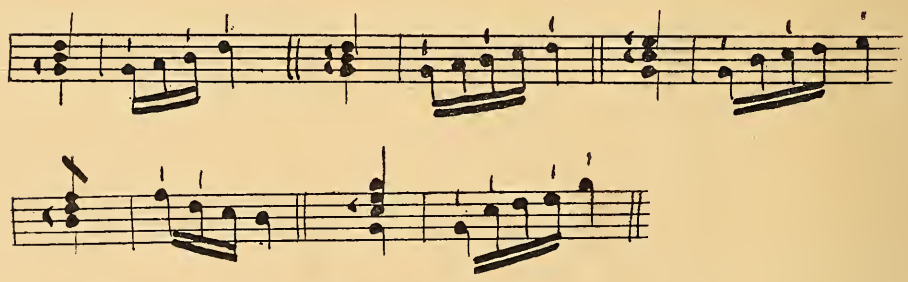
D'Anglebert, Le Roux :

Sur une note :

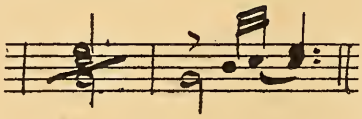


Sur deux notes.

Saint-Lambert : on garde les notes essentielles marquées :



Arpègement figuré de Rameau :



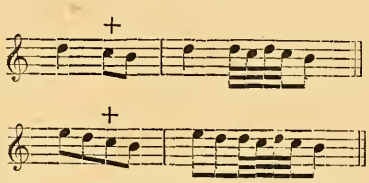
XX. — LE BATTEMENT

Voici un ornement particulier aux violistes, et qui me paraît intermédiaire entre notre trille et notre vibrato actuel : « Le battement doit être commencé ayant le doigt levé, et continué comme le tremble-

ment. » (De Machy.) Rousseau ajoute : « le Batement se fait lorsque deux doigts étant pressez l'un contre l'autre, l'un appuye sur la chorde, et le suivant la bat fort légèrement. Le Batement imite une certaine agitation douce de la voix sur les sons ; c'est pourquoy on le pratique en toutes rencontres quand la valeur de la note le permet, et il doit durer autant que la note. Il ne peut jamais causer de mauvais effet [1]. » L'agrément analogue au Battement pour le petit doigt s'appelle Langueur.

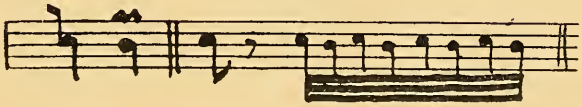
Pour Freillon-Poncein, le Battement se confond avec le Pincé ; il en est de même pour l'anonyme de 1735 (qui cite le battement simple et double) et pour Hotteterne.

Dupuit explique ainsi le battement : « Le battement n'est que de deux coups de doigt sur des notes qui descendent conjointement : la seconde, s'il y en a trois, la troisième, s'il y en a quatre » :

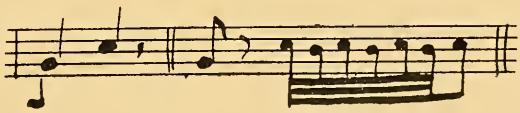


XXI. — DÉTACHÉ.

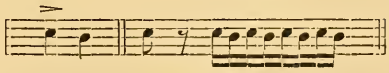
D'Anglebert, avant un tremblement :



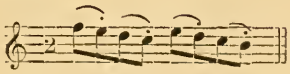
Avant un pincé :



Saint-Lambert, dans un mouvement gai :



C'est l'*Aspiration* de Couperin : = ; le *Son coupé* de Rameau : = ; le *Détaché* de Mondonville.

Couperin explique la notation suivante : 

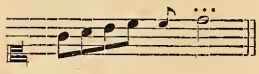
« Coulés dont les points marquent que la seconde note de chaque tems doit être plus appuyée. »

Pour indiquer que les croches sont égales [2] on écrit :

1. Il ajoute : « Le Batement, la Plainte et la Langueur ne peuvent estre connus par Démonstration sur le papier, par aucune disposition de Notes. »
2. V. *Tribune de Saint-Gervais*, numéros précédents.

(Dupuit, Lacassagne, Choquel, Denis.) « On appelle *Notes détachées* celles qu'on veut être chantées égales quoiqu'elles soient inégales par la Mesure, et conjointes : et on les nomme encore *Notes martelées.* » (Anonyme de 1728.)

Dans Toinon (1699) : « Les points marquent qu'il faut balancer les notes ».



(*A suivre*) E. Borrel.

BIBLIOGRAPHIE

Erratum. — Notre collaborateur M. O. Peyrot nous prie de rectifier un mot resté dans sa plume, numéro de mai, p. 138, à propos de la réédition de *Livietta et Tracollo* : ligne 3 de ce compte rendu, il faut lire « document historique officiel ».

Correspondance. — Nous avons reçu du R. P. Thibaut une longue lettre à propos du compte rendu de son dernier ouvrage, paru en notre dernier numéro. Nous insérerons dans le numéro de juillet les observations de l'auteur et la réponse de notre collaborateur.

TRIBUNE MUSICALE, nº 2, mai 1914. — Abbé L. Perruchot : *Ecce sic benedicetur*, motet pour messe de mariage, baryton et chœur à 4 voix mixtes; L. Saint-Requier : *O salutaris*, à 2 voix égales; R. Grigi : *O gloriosa Virginum*, à 2 voix égales : J. Civil : *Le voici l'agneau si doux*, cantique.

Les maîtres classiques du violon, par E. Deldevez.

La maison Costallat a eu l'excellente idée de rééditer cette collection qu'a revue M. Nadaud, professeur au Conservatoire ; c'est une des premières qui ait paru en France ; moins étendue que celle d'Alard, elle a, par contre, l'avantage de donner les œuvres sous leur forme originale : la partie de piano présente la basse avec sa réalisation et la partie textuelle de violon ; la partie du violon, pourvue sobrement de doigtés et coups d'archets modernes, est placée au-dessus de la partie de basse telle qu'elle se trouve dans les anciennes éditions, ce qui, au point de vue de l'enseignement, constitue un document précieux et permet de faire faire à l'accompagnateur de la réalisation à vue.

L'école française occupe la moitié de la collection : huit numéros sur seize : Lully, Rameau (remarquer dans le nº 5 la ressemblance du trio avec l'adagio du trio de Schumann en *fa*), Exaudit, Cupis, Gaviniès, Aubert († 1753). Les Italiens sont bien choisis : Corelli, Tartini, Nardini, Porpora, Barbella. Hasse et Stamitz représentent l'école allemande.

La collection est très agréablement éditée ; on peut lui faire le reproche, aujourd'hui où on aime les éditions complètes, de ne donner que des fragments d'œuvres; il est vrai d'ajouter que dans la réimpression, on a supprimé diverses pièces très répandues actuellement, comme les sonates de Haendel ; l'ensemble n'en reste pas moins agréable et instructif.

E. Borrel.

Arthur Maquaire : **La Musique au Foyer**, un volume in-16 de 152 pages, librairie Armand Colin, 103, boulevard Saint-Michel, Paris ; broché, 1 fr.

Sous ce titre qui dit les intentions de l'auteur, M. Arthur Maquaire nous offre un petit livre tout plein d'intérêt pour les familles et les dilettantes. Outre qu'il fournit les renseignements nécessaires à qui veut se tenir au courant de l'évolution et des progrès de la musique moderne, cet ouvrage est un guide sûr pour la jeune fille qui travaille son piano, pour le jeune homme qui travaille son violon ou son violon-

celle ; pour tous deux, quand ils voudront avec quelques amis former un petit orchestre de famille. Dans ces pages alertes où réside le bon goût, ils y trouveront, avec le choix des morceaux à exécuter, les conseils les plus propres à assurer la réussite d'un agréable concert entre intimes.

VIENNENT DE PARAITRE (œuvres recommandées) :

Édition Lethielleux.

A. Gastoué : **Collection pratique d'accompagnement du chant grégorien** ; fasc. I : *Chants communs de la Messe et de l'Office selon l'Édition Vaticane*, grand in-8° de 98 p., 5 fr. Ces accompagnements sont à deux, trois, ou quatre parties, d'une écriture aussi aisée qu'artistique par leur souplesse et leur variété. On trouve dans ce fascicule, outre l'*Asperges* et le *Vidi aquam*, les Messes suivantes : Au temps pascal, aux fêtes solennelles, aux fêtes doubles, des Anges, de la Sainte Vierge, des dimanches pendant l'année, des dimanches de l'Avent et du Carême, des féries et des défunts ; les *Credo* I, III et IV, les proses de Pâques, de la Pentecôte, de la Fête-Dieu ; les antiennes et psaumes des dimanches ordinaires (excepté de l'Avent) ; les complies des dimanches et fêtes principales ; les onze hymnes principales et, en appendice, la Messe royale de Du Mont (1er ton). — Fasc. II : *Office des défunts, messe et funérailles*, au complet, y compris les chants pour les obsèques des petits enfants, grand in-8° de 49 p., 3 fr. Ces deux fascicules sont à hautement recommander à tous les musiciens qui cultivent avec ferveur l'art grégorien et qui sont soucieux de lui conserver à l'église sa dignité et sa sereine grandeur.

Édition Librairie de l'Art catholique (collection de la *Schola paroissiale*) :

Abbé C. Boyer : *Haec est praeclarum vas*, à la Sainte Vierge, motet à 3 voix égales, partition : 1 fr. 25 ; chant seul 0 fr. 20 ; J. Civil y Castellvi : *Salve mira creatura*, à la Sainte Vierge, cantique à 2 voix égales 1 fr. 25 et 0 fr. 20 ; Orlande de Lassus, Josquin des Prés : *Six motets classiques*, transcrits à 2 voix égales, par l'abbé Brun (1. *Serve bone* ; 2. *Qui vult venire* ; 3. *Ave verum* ; 4. *Beatus vir* ; 5. *Pleni sunt cœli* ; 6. *Fulgebunt justi*) ; partition : 1 fr. 75, par 10 exemplaires sans couvertures : 0 fr. 75 ; Josquin des Prés, Palestrina, Victoria, Orlande de Lassus, etc. *Six motets classiques* (1. *Tua Jesu dilectio* ; 2. *Verbum caro* ; 3. *Ave Maria* ; 4. *Vere languores nostros*, 5. *Adoramus te* ; 6. *Jesu Rex admirabilis*), transcrits à 3 voix égales par l'abbé Brun, partition : 2 fr. 50, chant seul : 0 fr. 60 ; F. de La Tombelle : *Deux motets* à 2 voix égales (1. *Christum Regem adoremus* ; 2. *Ad te confugimus*), partition : 2 fr. ; chant seul : 0 fr. 30 ; Marc de Ranse : *Faux-Bourdons fleuris*, à 4 voix mixtes, partition : 3 fr. 75 ; chant seul : 1 fr. ; François Civil : *Deux motets* (1. *O salutaris* ; 2. *Sub tuum*), à 2 voix égales, partition : 1 fr. 75 ; chant seul : 0 fr. 30.

F. de La Tombelle : *Série de cantiques* (1. Pour une adoration perpétuelle ; 2. Notre Mère du ciel), pour unisson de voix égales, partition : 1 fr. 50 ; chant seul : 0 fr. 25 ; Paul Berthier ; *Quatre cantiques* (1. Charité ; 2. Pour les enfants ; 3. Salve Regina ; 4. Litanie pour prier Notre-Dame), à l'unisson, partition : 2 fr. ; chant seul : 0 fr. 50 ; Abbé C. Boyer : *Cantiques à la très Sainte Vierge* (1. L'Annonciation ; 2. Vierge tutélaire ; 3. Que nos chants d'amour ; 4. O doux Emmanuel ; 5. En ce saint jour), partition : 2 fr. ; chant seul : 0 fr. 50.

J.-F. Dandrieu : *Cinq sorties pour orgue ou harmonium*, transcription par René Vierne, net : 2 fr. ; Marc de Ranse : *Versets dans la tonalité grégorienne*, net : 1 fr. 75 ; L. Saint-Requier : *Messe solennelle pour orgue ou harmonium*, net : 2 fr. ; *Messe brève pour orgue ou harmonium*, net : 1 fr. 25.

Édition Biton :

F. de La Tombelle : *Messe* à 2 voix égales avec orgue, partition : 3 fr. ; voix seules : 0 fr. 40 ; Albert Alain : *Choix de chorals de J.-S. Bach* pour unisson, 3 voix égales avec accompagnement ou a *cappella* (cinq cantiques, paroles du chan. Cl. Besse), partition : 2 fr. 50 ; voix seules : 0 fr. 50 ; Louis Raffy : *Suite pour orgue* : 1 fr. 75.

Édition Janin :

J. Civil y Castellvi : *Cinq interludes sur l'Adoro te*, pour orgue, net : 4 fr. ; Abbé F. Brun : *Messe du Sacré-Cœur* (*Egredimini*) d'après l'Édition Vaticane accompagnement pour orgue ou harmonium, 1 fr. 50.

Édition Bertarelli :

A. Albergoni : *Les Sept Paroles de Notre-Seigneur Jésus-Christ sur la Croix*, à 3 voix égales (2 T. et B.) avec accompagnement d'harmonium, net 2 fr. 50 ; C. Rieppi : *Vêpres solennelles*, à 3 voix égales (2 T. et B.) avec accompagnement d'orgue et de quatuor à cordes, net : 4 fr. ; G. Bentivoglio : *Messe brève et facile en l'honneur de S. Ambroise*, à 2 voix égales (S. et C., ou T. et B.), partition : 2 fr. 50 ; chaque voix : 0 fr. 30.

L. Bottazo : *Six pastorales*, pour harmonium : 1 fr. ; O. Ravanello : *Pièces variées*, pour orgue ou harmonium : 1 fr. 50 ; *Recueil de Versets, Cadences, Préludes et Postludes*, nouvelle édition : 2 fr. 50 ; C. Grassi : *Sept pièces diverses*, pour orgue ou harmonium : 2 fr.

Édition Schwann :

Carl Cohen : *Te Deum et Pange lingua*, pour 4 voix d'hommes, partition : 1 fr. 50 ; chacune des voix : 0 fr. 40 ; A. A. Knüppel : *Messe en l'honneur de S. Ludger*, à 4 voix d'hommes avec orgue, partition : 3 fr. 25 ; chacune des voix : 0 fr. 30 ; J. G. Meuerer : *Messe « O Crux benedicta »*, pour 4 et 6 voix mixtes, avec orgue (2 trompettes et 2 trombones *ad libitum*), partition : 3 fr. 20 ; chacune des voix : 0 fr. 30 ; J. Scheel : *Messe en l'honneur de S. Dominique*, à 4 voix mixtes et orgue, partition : 2 fr. 25 ; chacune des voix : 0 fr. 30 ; *Messe en l'honneur de S. Gall*, à 4 voix mixtes, partition : 2 fr. ; chacune des voix : 0 fr. 30 ; V. Engel : *Messe* (sans Credo) *en l'honneur de S. Joseph*, à 4 voix d'hommes, partition : 2 fr. ; chacune des voix : 0 fr. 25 ; E. Franssen : *Messe en fa, en l'honneur de l'Immaculée-Conception*, à 4 voix d'hommes et orgue, partition ; 2 fr. 50 ; chacune des voix : 0 fr. 35 ; J. Schulte : *Messe In Paradisum*, à 5 voix mixtes, partition : 3 fr. 50 ; chacune des voix : 0 fr. 40 ; A. Scorra : *Messe en l'honneur du Très Saint Sacrement*, à 3 voix d'hommes (T. et 2 B.), partition : 3 fr. 25 ; chacune des voix : 0 fr. 40.

LES REVUES (articles à signaler) :

La Petite Maîtrise, Mai. — Haydn : *O esca viatorum* ; de Koster : *Tantum ergo* ; G. Berruyer : *Laudate Dominum* ; Abbé Chabot : *Messe grégorienne « Alme Pater » harmonisée* ; Dom Deprez : *Adoremus* (à 3 voix égales) ; *O Bon Pastor*, cantique ; *Salut à vous, Marie*, cantique ; R. Quignard : *Cantique pour prise d'habit ou renouvellement de vœux* ; Abbé Brun : *Cantilène à 2 chœurs.*

La Vie et les Arts liturgiques, Avril. — Grégoire : *De Pâques à l'Ascension* ; Dom Besse : *Le Canon de la Messe* (suite) ; *Nos églises* [très intéressante étude à suivre] ; Abel Fabre : *La Polychromie ;* Dom à Castel : *M. Barrès et la leçon de nos églises.*

Revue du chant grégorien, n° 4. — D. L. David : *Exécution du Pressus* [remarques et conseils pratiques].

Revue grégorienne, n° 2. — *Une lettre et sa réponse*, [polémique entre M. le chan. Bargilliat et M. l'abbé Rousseau au sujet de la légitimité très contestable et très contestée des signes rythmiques]. — *La prononciation romaine du latin* [quatrième liste de diocèses français où la prononciation romaine a été l'objet d'instructions officielles de l'autorité épiscopale en prescrivant l'adoption].

Lemouzi, n° 198. — G. Lenôtre et J. P. : *Le Saint Graal* [aperçu historique sur les vases sacrés de San-Lorenzo, Lyon, Brive, Troyes].

S. I. M., Avril. — M. Brenet : *Boëly et ses œuvres de piano* [intéressante esquisse bibliographique sur ce compositeur trop dédaigné de la première moitié du XIXe siècle].

Vita musicale, n° 2. — « *L'Amfiparnasso* » *de Orazio Vecchi* [appelé par l'auteur *comedia armonica*, et représenté pour la première fois à Modène en 1594].

Gregorius-Blatt, n° 4. — A. Schmitz : *La musique instrumentale d'église du XIIIe au XVIe siècle* [critique synthétique des opinions admises sur cette question très controversée].

Caecilienvereinsorgan, n° 3. — K. Blume, S. J. : *Dies irae, trope du* « *Libera* », *puis séquence* [intéressante étude, richement documentée].

Musica divina, n° 4. — W. J. Doll : *L'art grégorien dans l'introït de Pâques* ; Franz Moissl : *Curiosités et perversités dans la musique d'église.* [L'auteur donne en exemple les *Lamentations* avec accompagnement de piano par l'abbé M. Stadler, de Vienne (1748-1833), d'une fantaisie ultra-comique.]

VARIÉTÉS

L'Art de foi et l'Art d'amour

M. l'abbé Coulombeau, directeur de l'institution Notre-Dame a prononcé le 21 décembre 1913, jour de l'inauguration des orgues de l'église Saint-Pierre de Chartres, un remarquable discours sur l'art religieux dont nous reproduisons les passages essentiels de nature à intéresser certainement nos lecteurs.

. . . . . .

L'Art religieux, tel que l'a voulu et compris l'Église catholique, est un art de foi et un art d'amour. Le sujet, pour être bien traité, demanderait de longs développements, car il comprend toute l'histoire de l'art : mais je serai très bref.

Napoléon Ier, entrant dans la cathédrale de Chartres, s'écriait, dit-on : « Oh ! qu'un athée serait mal à l'aise ici ! » Je ne dis pas, mes frères, que tous les athées soient incommodés en entrant dans la cathédrale. Non ! car quelques athées peuvent, ou du moins nous voulons bien le supposer, se faire par une abstraction savante, une âme d'artiste, capable de goûter quelque chose de la beauté d'un monument ou d'une œuvre d'art, sans participer pour leur compte à l'idée ou à la foi qui inspira cette œuvre ; avouons cependant qu'il y a là une difficulté sérieuse et qu'il est bien permis aux croyants de penser, sans trop de prétention, qu'ils sont plus aptes, de par leur foi même, à comprendre et à sentir jusqu'au fond, essentiellement, d'une façon adéquate, le chef-d'œuvre chrétien, puisqu'ils y trouvent autre chose qu'une beauté de surface et de convention, puisqu'ils y reconnaissent quelque chose de leur âme à eux, quelque chose de leur vie intime, de leur vie vécue, et que c'est à l'expression de la vie que revient en somme toute l'idée qu'il faut se faire de l'art.

Il y a aussi d'autres athées que la cathédrale ne gênerait pas trop. Le personnage n'est peut-être pas trop difficile, mes frères, à situer et à silhouetter dans votre esprit de cet homme fermé à tout idéal, à toute idée généreuse, je ne dis pas seulement à tout sentiment, à tout désir, à toute passion d'art, mais même à toute pensée qui sorte, si peu que ce puisse être, des préoccupations matérielles, mesquines, sectaires ; cerveaux étroits et vides que la crainte du « curé » occupe tout entiers

et desquels elle semble avoir retiré jusqu'à la simple possibilité d'une autre émotion que celle-là. Ces gens-là n'entrent pas dans la cathédrale ou, s'ils s'y hasardent malgré eux, ils n'y comprennent rien, elle ne leur dit rien, elle est pour eux une lettre morte, un signe sans chose signifiée, un symbole sans vie.

Mais s'ils comprenaient, oh ! qu'ils seraient donc mal à l'aise ! Car la foi, la foi dont ils ne veulent pas, ou qu'ils ne connaissent pas, la foi chrétienne, déborde de toutes ces pierres, descend de toutes ces voûtes, luit par toutes ces fenêtres, vit dans toutes ces images. C'est elle qu'on célèbre dans tous ces rites et qui triomphe dans toutes ces pompes ; elle qui palpite et s'exhale dans tous ces chants ; elle dont les saintes harmonies vibrent au son de cette musique sacrée, elle enfin qui règne partout, qui remplit tout.....

A l'âge des cathédrales on ne perdait pas son temps aux mille détours qui nous arrêtent. On répondait sans hésitation et sans ambages que Dieu était tout et que l'homme était fait pour Dieu ; c'est ce que prêchent, mes frères, les saints de pierre sur leurs colonnes ouvragées, et les saints aux grands yeux ardents qui rayonnent de mille feux de triomphe quand par les beaux après-midi le soleil les fait rougir dans les verrières bleues.

*
* *

L'art religieux est aussi, mes frères, un art d'amour. Quand il s'adresse à nos yeux, il veut surtout nous enseigner et c'est, nous l'avons vu, toute la fonction de l'architecture, de la sculpture, de la peinture religieuse. Mais quand par nos oreilles il atteint nos cœurs ou quand par nos voix il s'exhale vers Dieu, alors il est un art d'amour, et l'art d'amour c'est la musique sacrée.

La musique, mes frères, est le plus beau des arts. A coup sûr, elle est le moins matériel, le plus expressif, le plus humain, le plus idéal, le plus chargé d'âme et le plus accessible à l'âme.

Elle a une infériorité, c'est qu'elle passe et ne demeure pas : elle est un souffle qui s'en va, une corde qui vibre et se tait, une harpe qui ne parle plus quand les doigts l'ont quittée, comme finit le murmure des peupliers roses après que la brise a fui dans le calme du soir. Mais est-ce bien une infériorité ? Si la musique est passagère, ne serait-ce point parce qu'elle est plus pareille et plus sœur de mon âme et qu'elle en épouse mieux toutes les fugitives émotions ? Et puis, c'est une question de plus et de moins, car les autres arts aussi sont victimes du grand destructeur qu'est le temps. Où sont les merveilles du pinceau d'Apelle ? où les chefs-d'œuvre des peintres romains ? où les admirables couleurs qui revêtaient comme d'un costume de vitrail les statues de nos portails chartrains ? De la Cène du Vinci il disparaît un peu chaque jour, et ce qu'on admire longtemps comme une patine protectrice aux tableaux des maîtres italiens devient peu à peu une inquiétante usure. L'art, comme l'homme qui le crée, meurt tous les jours. Il y a au contraire

une musique immortelle : l'Église a ressuscité dans ses mélodies grégoriennes un art que les vieux musiciens grecs tenaient par l'Orient des origines même du monde, et l'âme de Palestrina, de Vittoria, de Schütz, de Bach, de César Franck chante encore, après qu'ils ne sont plus.

Et la musique n'est pas seulement un bel art, elle est un besoin de notre nature. Sans doute par ses formes qui ont une histoire, qui relèvent d'une science et qui sont soumises à des règles, elle a comme tous les arts une part d'artifice et de convention ; mais elle tient par ses origines et par son essence à la nature même. L'homme, dit Chateaubriand, a chanté avant de parler et le premier accent de sa voix a été un hymne de reconnaissance au Créateur. Et ne savez-vous pas que la musique fut toujours mêlée aux événements tristes ou joyeux de la vie humaine ? Ne savez-vous pas que chez tous les peuples et dans tous les temps, c'est elle qui dit la joie des naissances et des hymens, elle qui endort les tout petits dans les berceaux, elle qui console la douleur des deuils et de la mort, que c'est elle qui mène les soldats au combat et qui sonne dans les clairons l'orgueil de la victoire ?

Enfin elle est aussi un besoin social. Tous les cœurs s'unissent en elle. L'union, la fraternité, la concorde, toutes ces grandes impossibilités dont les noms, tant elles sont loin de nous, ne sont plus rien que des mots sonores et creux, deviennent possibles avec elle. Quand le drapeau passe dans la rue et que résonnent, rythmés par le pas des soldats, le *Chant du Départ* ou *Sambre-et-Meuse*, alors tous les souvenirs, tous les espoirs, tous les amours communs montent du fond de toutes les âmes devenues pour un instant pareilles ; la musique a parlé et aussitôt le grand miracle s'est accompli. Où la conscience, où le devoir, où l'apostolat de la parole et de l'action avaient trop souvent échoué, elle, du premier coup, elle a réussi : toutes les autres voix, voix de discorde et voix de haine se sont tues et on n'a plus entendu que la sienne qui faisait frissonner l'étendard et faisait jaillir de tous les cœurs un seul cri d'amour !

Vous comprenez sans peine quel admirable instrument d'influence spirituelle devait être un art pareil, cet art le plus beau de tous, cet art immortel, cet art humain, cet art social entre les mains de l'Église. Vous comprenez combien était indispensable l'art d'amour à l'ouvrière de la grande œuvre d'amour. Que les hommes comprennent l'amour de Dieu, que les hommes aiment Dieu et que les hommes s'aiment entre eux, que veut-elle autre chose ? Qu'a-t-elle fait jusqu'ici autre chose et que fera-t-elle d'autre jusqu'à la fin des siècles ?

Et c'est pourquoi elle a uni la musique à chacun des instants de sa vie terrestre. Prélude des concerts qui là-haut ne finiront point, la musique sainte ne se tait jamais : elle chante à toute heure son hymne d'amour. *Septies in die laudem dixi tibi.* Sept fois le jour elle reprend son cantique de louange éternelle, *Laus perennis*, comme disaient les anciens moines ; et, à mesure que le soleil éclaire le monde, le bruit de la sainte harmonie se lève aussi, n'interrompant jamais son rythme, ne cessant jamais son chant, comme si Dieu trouvait tant de charme à la musique humaine qu'il ait voulu l'entendre toujours !

Pour comprendre mieux encore, mes frères, combien est grande la part de la musique dans la vie de l'Église, considérez que chaque fonction liturgique, chaque prière officielle est tout entière remplie de musique. La grand'messe à laquelle vous êtes conviés chaque dimanche n'est pas une action dramatique où les paroles et la musique soient entremêlées: non, elle est toute en musique : quand la suite du drame saint qu'elle compose amène le silence des voix ou demande que l'acteur principal, le prêtre, parle à Dieu tout bas, alors intervient l'orchestre, l'orchestre de l'Église, celui qu'elle a inventé, et qui, malgré quelques usurpations profanes, d'ailleurs restées sans grand succès, est toujours son inaliénable propriété, celui que vous avez entendu tout à l'heure et dont c'est la fête ce soir, l'Orgue.

Saisissez-vous comme moi, mes frères, ce qu'il y a de touchant et d'humain dans cette continuité du chant de l'Église, dans cette association étroite et ininterrompue de la musique avec sa prière ? C'est comme si l'Église avait voulu faire de la musique une forme essentielle et nécessaire de sa louange à Dieu ; comme si elle avait fait ce raisonnement : la musique est amour ; ma prière est amour ; donc ma prière sera musique. Et le raisonnement elle ne l'a pas énoncé ainsi : il n'a pas été pour elle le résultat d'une théorie et d'une recherche ; non, c'est le naturel besoin de son âme de mère et sa connaissance instinctive du cœur humain qui le lui a fait faire, et cela n'en est que plus émouvant.

Et elle a dit encore autre chose. Elle a dit : « A la maison sainte, à la maison de foi où je convie mes fidèles, il faut une âme, une âme qui vive, une âme qui aime, une âme qui parle, une âme qui chante, une âme qui pleure ! Je veux que cette âme-là soit l'âme de chacun et qu'elle soit l'âme de tous ! Et cette âme ce sera la musique sainte. C'est elle qui dira tout haut les sentiments de tous ; elle aussi qui fera parler Dieu... Et parmi l'assemblée de fidèles qui priaient, la voix de l'orgue s'éleva, et ce fut, en effet, comme si l'immense maison avait une âme. Mêlée au parfum de l'encens, l'harmonie monta jusqu'aux voûtes et remplit tout le temple ; elle suivit les arêtes aériennes ; elle fit vibrer de son souffle les vitres enluminées comme pour faire revivre les images saintes ; elle remplit les nefs jusqu'en leurs plus mystérieuses retraites ; elle remplit l'abside ; elle remplit le chœur. Elle entoura, elle enveloppa l'autel comme doivent faire, dans le nuage de lumière éthérée, les ailes des anges adorateurs... Et la présence de Dieu ne fut pas plus vraie, non, car la foi n'a pas besoin de la musique et ses yeux voient Dieu sans le secours des moyens humains ; mais la divine présence fut mieux sentie ; elle s'empara plus puissamment des âmes, elle les pénétra plus avant : *Mens divinior !* Ce fut le souffle vivant d'une sorte d'enthousiasme sacré qui les posséda, les prit à elles-mêmes et à la terre pour les entraîner jusqu'au ciel, jusqu'à Dieu.

(*A suivre.*) Abbé M. Coulombeau.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à *La Tribune de Saint-Gervais.* — Juin 1914

A Monsieur l'Abbé CHABOT, Maître de Chapelle de la Cathédrale de Marseille

AVE MARIA

A 4 VOIX MIXTES *

pour le IVe Dimanche de l'Avent et certaines fêtes de la T. S. VIERGE

N° 158

Chanoine L. PERRUCHOT

Andante

1re PARTIE

ALTI — *pp*

A - ve Ma - rí - a, grá - ti - a ple - na, Dó -

TÉNORS — *p en dehors*

A - ve Ma - rí - a, grá - ti - a ple - na,

BASSES — *pp*

A - ve Ma - rí - a, grá - ti - a ple - na,

- minus te - cum, be - ne - dí - cta

Dó - mi - nus te - cum, be - ne - dí - cta

Dó - mi - nus te - cum, be - ne - dí - cta

tu in mu - li - é - ri - bus, et be - ne -

p — *mf*

tu in mu - li - é - ri - bus, et be - ne -

p

tu in mu - li - é - ri - bus, et be - ne -

* *Ce morceau peut être chanté à 2 voix inégales avec accompt: 1er* AVE, *Solo de Ténor, 2e* AVE, *Soprano et Ténor*

Partition, net: 1f50. Partie de Chœur, net: 0f25.

Répertoire Moderne de la "Schola Cantorum" (Série Vocale)

Tous droits réservés.

Nil obstat
A. VIGOUREL

Imprimatur
Parisiis, die 16 Januarii 1914
G. LEFEBVRE, v. g.

SOPRANI

_ _ dí _ ctus, be_ ne_dí _ _ ctus fru _ ctus ven _ tris

_ dí _ ctus fru _ ctus ventris tu _ i, ven _

_ dí _ _ ctus fru _ ctus ven _ _ tris

Poco rall. a Tempo

mf 2e PARTIE

A _ ve Ma _ rí _ a,

p

tu _ i. A _ ve Ma _ rí _ a, a _ ve Ma _

mf

_ tris tu _ i. A _ ve Ma _ rí _ a,

p

tu _ _ i. A _ ve Ma _ rí _ a,

grá _ ti _ a ple _ na, Dó _ mi _ nus

_ rí _ a, grá _ ti _ a, grá _ ti _ a ple _ na,

grá _ ti _ a ple _ na,

grá _ ti _ a ple _ na, grá _ ti _ a ple _ na, Dó _

te - cum, be - ne - dí - cta

Dó - mi - nus te - cum, be - ne - dí - cta tu

Dó - mi - nus te - cum, be - ne -

- mi - nus, Dó - mi - nus te - cum, be - ne -

tu in mu - li - é - ri - bus,

in mu - li - é - - - ri - bus,

- dí - cta tu in mu - li - é - ri - bus,

p

- dí - cta tu in mu - li - é - ri - bus, et

mf *f*

et be - ne - dí - ctus fru - ctus

p

et be - ne - dí - - ctus

mf *f*

et be - ne - dí - ctus fru - ctus ventris tu

be - ne - di - ctus, be - ne - dí - - ctus

Hors du Temps pascal

p

ventris tu - i ven - tris tu -

fru - ctus ven - tris tu - i, ven - tris

p *, p*

- i, ven - tris tu - i, ven -

p

ven - tris tu - i, ven - - - tris

rall. *pp* *Temps pascal* *p*

- - i. ven - - tris tu - -

rall. *pp*

tu - - i. tu - i, ven - tris

rall. *pp* *, mf*

- tris tu - i. - tris tu - - i. Al - le -

rall. *pp*

tu - - i. ven - tris tu - i.

, mf *rall.*

- i. Al - le - lú - - ia.

mf *rall.*

tu - i. Al - le - lú - - ia.

rall.

- lú - - - ia, al - le - lú - ia.

mf *rall.*

Al - le - lú - ia.

Vingtième Année | N° 7 | Juillet-Août 1914

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Cinquième Congrès de la Société internationale de musique (1er au 10 juin 1914). . . . . . G. Berruyer.
Nouvelles musicales. — La musique de danse à l'église. Nouvelle hymne des Vêpres de Notre-Dame des Sept Douleurs. . . . . . A. Gastoué.
La musique de l'Église depuis ses origines jusqu'à nos jours. . . . . . Abbé P. Dartiguelongue.
Petite correspondance : A propos de la notation byzantine, *lettre du R. P. J.-B. Thibaut. — Réponse de M. A. Gastoué.*
Nouvelles publications du Bureau d'Édition. . . . C. de T.
Bibliographie : Ouvrages divers. . . . . . La Rédaction.
Encartage musical : Salut, à 2 voix égales, *par.* . . Adolphe Marty.

CINQUIÈME CONGRÈS
de la Société internationale de musique
(1er au 10 juin 1914)

Nous avons pensé intéresser vivement nos lecteurs en leur donnant, ainsi que nous l'avions annoncé, un compte rendu aussi détaillé et complet que possible de l'important Congrès musical qui vient de se tenir à Paris ; aussi les prions-nous d'excuser le retard avec lequel paraît le présent n°, dû au temps qu'il a fallu à nos collaborateurs pour en rassembler tous les éléments.

La S. I. M. organise périodiquement dans l'une des grandes capitales de l'Europe de grands Congrès internationaux d'histoire et de sciences musicales. Cette année, Paris avait été choisi pour être le centre de

réunion du 5e Congrès, dont l'importance exceptionnelle mérite d'être soulignée, tant pour l'intérêt particulier et très nouveau des lectures et communications qui y furent faites, dans les séances de travail, par les sommités musicales du monde entier, que par la splendeur et l'attrait des auditions qui furent données à cette occasion, du 1er au 10 juin dernier : préparées avec un soin minutieux, les unes donnèrent aux étrangers l'occasion d'entendre nos meilleurs artistes parisiens, les autres comportaient la reconstitution de bon nombre d'œuvres anciennes inédites qui furent un régal exquis pour la curiosité des dilettantes. Notons aussi que, en ce qui concerne les questions d'études générales, de musicologie ancienne ou médiévale, les conclusions des rapporteurs, leur méthode, leurs vues d'ensemble se trouvèrent en conformité étroite avec l'enseignement et l'esprit de la *Schola Cantorum*, qui fut représentée, d'ailleurs, dans la plupart des réunions, par plusieurs des collaborateurs les plus en vue de Vincent d'Indy.

Le Comité exécutif du Congrès était ainsi constitué : Président : M. Louis Barthou ; Vice-Présidents : Princesse Edmond de Polignac, MM. Henry Deutsch de la Meurthe, J. Écorcheville, professeur Gariel ; Secrétaires : MM. Jean Chantavoine, Henry Prunières et René Lara ; Trésorier : M. Ch. Mutin ; Commission des Fêtes : J. Rouché, Directeur de l'Opéra, Louis de Morsier, Edouard Weisweiller.

Les présidents de sections d'études étaient : 1. *Histoire profane* : André Pirro, professeur à la Faculté des lettres de Paris, M. Brenet et J. Tiersot, bibliothécaire du Conservatoire. — 2. *Histoire religieuse :* A. Gastoué, professeur à la *Schola Cantorum*, Félix Raugel, maître de chapelle de Saint-Eustache, et l'abbé Lhoumeau. — 3. *Esthétique :* L. Dauriac, professeur honoraire de la Faculté de Montpellier et E. Poirée, conservateur adjoint de la Bibliothèque Sainte-Geneviève. — 4. *Ethnologie :* Louis Laloy, secrétaire général de l'Opéra, docteur ès lettres, et Gabriel Lefeuve. — 5. *Acoustique* : Gariel, membre de l'Académie de médecine et Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel. — 6. *Instruments* : L. Greilsamer et Ch. Mutin, directeur de la maison Cavaillé-Coll. — 7. *Bibliographie :* L. de La Laurencie et Henry Expert, sous-bibliothécaire du Conservatoire. — 8. *Théorie et enseignement* : Maurice Emmanuel, professeur au Conservatoire, et Paul Vidal, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique.

Le lundi 1er juin, après une réunion préparatoire du Conseil d'administration de la S. I. M. et des présidents des sections étrangères qui s'était tenue le matin à 10 heures au siège de la Société, eut lieu la réception générale des congressistes à la salle des Fêtes d'*Excelsior*, 90, avenue des Champs-Elysées, à 9 heures du soir.

Ce fut une réunion animée, où les délégués des nations étrangères prirent contact avec nos musiciens et nos musicologues. Sir Edward Cooper, MM. Ludwig, Adler, Sandberger, Octave Maus, Hammerich, Waldo Pratt, Scheurleer, Torrefranca, Timiriozeff, Hennerberg, Karl Def, Barini, Bewerunge, Botstiber, Dent, Leichtentritt, Maclean, Sonneck, Johannes Wolf, représentaient l'Allemagne, l'Angleterre,

l'Autriche-Hongrie, la Bavière, la Belgique, le Danemark, les États-Unis, la Grèce, la Hollande, l'Italie, la Russie, la Suède et la Suisse, et — la musique n'est-elle pas un langage universel ? — causaient avec nos plus célèbres musicographes. Près de trois cents congressistes assistaient à cette soirée, qui fut coupée d'un charmant concert improvisé.

« M. Paul Loyonnet exécuta avec la plus souple virtuosité deux pièces pour piano, de M. Ch.-M. Widor, *Clair de lune*, de M. Debussy, et *Jets d'eau*, de Maurice Ravel. Mme Raymonde Delaunois, dont la voix est d'un métal solide, interpréta le *Lied maritime*, de M. Vincent d'Indy, et une mélodie délicate et pittoresque de Ravel. Mlle Geneviève Vix chanta avec un art d'une admirable expression l'émouvante *Invitation au voyage*, de M. Henri Duparc, et les délicieuses *Noisettes*, de M. Gabriel Dupont, qu'elle dut bisser. Comme il convenait que la musique classique fût de la fête, Mlle Carlyle détailla dans un style sobre et puissant *Divinités du Styx*, de Gluck. Puis le maître Louis Diémer — le marquis poudré du piano, comme on l'a justement dénommé — joua, avec une maîtrise raffinée et chatoyante, une *Gavotte*, de Rameau, et une pièce romantique de sa composition. »

Le lendemain, 2 juin, à 10 heures et demie, avait lieu à la Sorbonne, amphithéâtre Richelieu, la séance d'inauguration.

M. Louis Barthou présidait, assisté de M. Valentino, représentant le sous-secrétaire d'État empêché de l'éminent professeur M. Guido Adler, délégué officiel autrichien, doyen des congressistes ; de MM. Deutsch de la Meurthe et Écorcheville.

M. Barthou, après avoir fait l'éloge de M. Roujon, — décédé la veille même, — qui eût dû présider à sa place, et s'être fait l'interprète de tous en proposant d'envoyer à sa veuve l'hommage de la sympathie profonde et émue des congressistes, donne la parole à M. Valentino, représentant le ministre, qui fait lecture du discours très littéraire de M. Jacquier, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts. Puis le professeur Adler, au nom des délégués étrangers, remercie les organisateurs et surtout M. Écorcheville, de tous les efforts faits pour assurer aux congressistes le meilleur accueil, et célèbre Paris, ville-lumière.

M. Barthou reprend la parole, et, dans une improvisation charmante, spirituelle, souvent interrompue par les applaudissements, il remercie à son tour les congressistes d'avoir répondu si nombreux à l'appel des organisateurs. Puis il parle de la musique, non pas en savant, mais en amateur, dit-il, en homme qui a demandé souvent, souvent, aux concerts dominicaux le repos et l'oubli d'autres concerts, d'une autre musique de Chambre, qui n'est pas, celle-là, toujours harmonieuse.

Après un vif éloge de M. Écorcheville, par qui ce Congrès a pu aboutir, s'adressant à M. Adler, il dit le plaisir qu'il eut à l'entendre parler en si beaux termes de la France et il l'en remercie chaleureusement.

L'après-midi, les membres du Congrès se réunissaient à 2 heures pour la première séance de travail. Ces séances, qui furent très nombreuses, eurent lieu à l'Hôtel des Ingénieurs civils, 19, rue Blanche, et

ce fut une occasion fructueuse d'échanges de vues infiniment intéressantes sur quantité de questions d'histoire musicale, d'ethnologie comparée, d'esthétique, de propositions théoriques ingénieuses et neuves. Nos lecteurs s'en rendront compte par la nomenclature sommaire que nous donnons ci-après des communications multiples qui y furent faites par les musicologues français et étrangers.

Le mercredi 3 juin, une représentation de gala fut donnée à l'Opéra-Comique, à 1 heure 1/2, qui concordait — heureuse rencontre — avec la célébration du bi centenaire de Gluck. Aussi le programme comportait-il : *Alceste*, 1er et 2e tableau, chanté par Mme Félia Litvinne, MM. Ghasne et Audoin ; *Orphée*, 3e acte, les Champs-Elysées, par Mlles Brohly, Tissier, Calas, Luparla et le corps de ballet ; *Iphigénie en Tauride*, avec Mme Jacques Isnardon, MM. Allard, de Creus, Ghasne et Quinault. Ce fut une fort belle réunion, très chaleureusement applaudie.

Le jeudi 4 juin, M. le Dr Marage, dont on connaît les savants ouvrages en matière phonétique, donnait à l'amphithéâtre de chimie de la Faculté des sciences une très neuve et très curieuse conférence sur la *Photographie de la voix*, accompagnée de nombreuses projections cinématographiques.

Le vendredi 5 juin 1914, à 9 heures du soir, un grand concert vocal et instrumental fut donné — avec le plus grand succès — par la *Schola de Saint-Louis* sous la direction de notre ami MM. de Ranse, avec le concours de M. Joseph Boulnois, organiste de Saint-Louis d'Antin et du Quatuor Borrel. (M. E. Borrel, 1er violon, Mlle Cattaert, 2e violon, M. de Renaucourt, alto, M. Gervais, violoncelle.)

Le programme ne comportait que des œuvres des maîtres musiciens de la Renaissance française et organistes étrangers de la fin du XVIe siècle :

Fugue en *sol mineur*, G. Frescobaldi ; *Sanctus* de la messe « *A l'ombre d'un buysonet* », E. Genet ; *Allons, gay, gay, gay, bergères* (Noël), G. Costeley ; *Villageoise de Gascogne*, Cl. Lejeune ; Pièces instrumentales de Cl. Gervaise : *Bransles*, a) *courant*, b) *de Champagne*, c) *simple* ; 1re et 9e *Fantaisies* de E. du Caurroy ; *Mignonne, allons voir si la rose*, G. Costeley ; *Pavane*, Thoinot-Arbeau ; *Le Chant du Rossignol*, première audition, Janequin-Lejeune ; *Tristitia obsedit me*, Cl. Lejeune ; *Cantilena anglica Fortunae* (pour orgue), S. Scheidt ; *Ave verum*, Josquin des Prés ; *Descende in hortum*, A. de Févin ; *Ave Maria*, Josquin des Prés ; *Vingtième fantaisie*, E. de Caurroy ; *Deuxième fantaisie*, Cl. Lejeune ; *Puisque ce beau mois*, G. Costeley ; *Au verd boys*, C. Janequin ; *Ce mois de mai*, C. Janequin ; *Hau, Hau, le boys*, C. de Sermisy ; *Fantaisie* en *ré mineur*, Swelinck.

Cette réunion, intéressante par le choix de ces œuvres admirables, fut malheureusement troublée par le sabotage « conscient et organisé » de quelques professionnels choristes, et par l'émotion vraiment trop grande du second violon.

Le samedi, 6 juin, dans l'après-midi, les membres de la S. I. M. étaient réunis en une Assemblée générale, qui se termina par une

séance solennelle de clôture et la réception des congressistes par le *Figaro*. Le soir, rue Jean-Goujon, une audition leur fut offerte de musique religieuse arménienne, qui ne fut dépourvue ni de nouveauté ni d'intérêt pour beaucoup.

Le lendemain dimanche 7 juin, à 10 heures du matin, en la basilique Sainte-Clotide, une messe solennelle était célébrée avec audition d'œuvres de musique religieuse des maîtres français contemporains.

Le programme comprenait :

Choral en *la mineur* pour grand orgue et le *Domine non secundum*, 3 voix mixtes, de César Franck ; *Gloria* (de la messe solennelle à 4 voix mixtes), de Saint-Saëns, avec solo par M. Delpouget ; *Verbum caro factum est*, à 4 voix égales, *a cappella*, Ch. Bordes ; *Sancta Maria, succurre miseris*, de Vincent d'Indy; *Ecce fidelis servus et prudens*, à 3 voix mixtes, de Gabriel Fauré ; *Cantate Domino canticum novum*, à 4 voix mixtes, de Th. Dubois ; *Choral* en *mi majeur* pour grand orgue, de César Franck.

Le grand orgue était tenu par M. Charles Tournemire, et l'orgue d'accompagnement par M. L. Cazajus. Les excellents chœurs de la maîtrise et les orgues étaient dirigés par M. Jules Meunier, le sympathique maître de chapelle de la basilique Sainte-Clotilde. Le programme et son exécution eurent le plus grand succès.

En l'église Saint Eustache, une autre messe était également célébrée pour les congressistes ; et l'on put y entendre, excellemment exécutée, la *Messe solennelle* de L. Vierne, dirigée par notre distingué confrère M. F. Raugel, avec M. de Vallombrosa à l'orgue d'accompagnement, tandis qu'au grand orgue, M. J. Bonnet faisait valoir et apprécier son prodigieux talent.

Également encore une messe de congressistes fut dite à la chapelle des Bénédictines de la rue Monsieur, messe grégorienne, cette fois, qui, dans ce calme sanctuaire, exhalait un charme inexprimable d'abandon en Dieu, d'élan de foi et de céleste sérénité. Ce fut un ravissement pour les auditeurs, en même temps qu'une fort instructive leçon grégorienne, car l'office eut pour complément inattendu une répétition de chant que donna, à la suite, la Confrérie liturgique de Saint-Louis-du-Temple.

Le lundi 8 juin, à 10 heures 1/2, un très curieux concert des Primitifs français réunissait dans ce pur joyau d'architecture de la Sainte-Chapelle du Palais de justice une assistance élégante. Le programme, très ingénieusement composé, nous permit de suivre les transformations et les progrès de la musique française au moyen âge : I. Pièces liturgiques (XI-XIIe siècles). Comme ouverture, un ensemble d'instruments dont les timbres fort bien choisis, aux sonorités un peu grêles et étouffées, nous donna bien l'illusion de ce qui délectait nos ancêtres dans cette musique d'une timide gaucherie, mais qui s'exprime avec une sincérité naïve non dénuée de charme. L'*Ad nutum Domini* qu'on entendit ensuite est une des dernières compositions de l'école grégorienne française représentée, au XIe siècle, par l'évêque Fulbert de Chartres et son ami, le roi Robert le Pieux, dont on donnait aussi une *Suite d'antiennes pour les nocturnes*.

Pour ces pièces de style quasi grégorien, il faut bien reconnaître que l'exécution traditionnelle, remise en honneur par Dom Pothier et les Bénédictins français, est, dans son ensemble, la seule qui corresponde aux indications fournies par les manuscrits et les théoriciens contemporains. Le *Mittit ad virginem*,[1] séquence attribuée à Abailard, que l'on exécuta ensuite, est une sorte de chant populaire, que l'on sent déjà influencé par la mesure naissante, et qui trouvera son développement naturel dans la chanson pieuse. La IIe partie était consacrée à l'ARS ANTIQUA ET LES TROUVÈRES (XII-XIIIe siècles) et comportait des pièces transcrites pour la première fois ou transcrites à nouveau par M. Gastoué d'une manière plus conforme à la théorie médiévale et à la pratique artistique : *Viderunt*, déchant pour enfants et hommes, du répertoire de Saint-Martial de Limoges ; *Custodi nos*, triple pour 3 voix d'hommes du répertoire de Notre-Dame de Paris ; *Quant Diex ot formé*, chanson pieuse avec refrain, avec solo de baryton, très expressivement chanté par M. Tremblay. *Lux hodie Orientis partibus*, récit d'introduction et conductus en triple du prologue de la « Fête de l'âne », d'après le manuscrit de Beauvais. *Alleluia*, ℣. *Posui*, de Pérotin le Grand, organiste de Notre-Dame de Paris au XIIe siècle. La difficulté d'exécution par les voix et aussi l'ignorance où nous sommes, à ce sujet, dans l'interprétation de cet *organum* et de quelques autres avaient conduit M. Gastoué à en confier l'exécution aux instruments : les œuvres n'y perdaient ni en exactitude historique ni en saveur musicale. *Jhesus Cristz, filh de Dieu viu*, invocation en langue d'oc de Guiraut Riquier (entre 1283 et 1290) et *Agniaus Deus*, plaintes de la Vierge au pied de la croix, chanson pieuse avec refrain, furent dits avec infiniment d'expression et de sentiment par Mlle Babaian. *Deus in adjutorium*, solo de ténor, que M. Jouanneau détailla avec goût, accompagné d'un triple instrumental. *On ne porrait de mauvese raison*, chant de croisade, composé à Acre en 1250, peut-être par le sire de Joinville et *l'Autre Matin*, délicieuse chanson de mai à la Vierge que saint Louis a chantée, furent exécutés avec une ravissante perfection par un jeune enfant de la maîtrise de Saint-François-Xavier. La IIIe partie du concert donnait un juste aperçu de ce que fut l'ARS NOVA par l'exécution d'une messe en musique du XIVe siècle et des débuts du XVe. Tout d'abord un motet d'une musique bizarre, heurtée, dans le style de Guillaume de Machaut, dont les paroles sont un tissu de cocasseries ou de singularités inexplicables, mais au point de vue de la construction musicale et de la forme, d'un intérêt extraordinaire : *Virtutibus mirabilis*, avec triple *Impudenter et quatuor instrumental ;* puis ce fut un *Kyrie Humano generi*, avec tropes pour deux dessus et ténor; *Et in terra*, de Dufay (XIVe siècle), pour dessus et 2 voix d'hommes, qui se termine par un *Amen* qui se déroule en volutes légères et répétées ; un *Patrem omnipotentem*, d'inspiration très soutenue, de Tapissier (XVe siècle), à l'unisson d'enfants et d'hommes alterné, avec instru-

1. Ces trois pièces ont été publiées par M. Gastoué, sur les plus anciens manuscrits, au Bureau d'édition de la *Schola*.

ments, *Sanctus* et *Benedictus* du même à l'unisson, pour enfants également, avec instruments, et un *Agnus Dei*, aux contours charmants, de Fleurié, pour alto, ténor et basse. Ces dernières pièces avaient été remises en partition sur le beau manuscrit du trésor d'Apt, gracieusement communiqué par M. le chanoine C. Robert, archiprêtre de la basilique, à l'occasion du Congrès.

Cette magnifique séance, qui fut le « clou » du Congrès, n'eût pu réussir sans l'admirable exécution qu'en donna la maîtrise de Saint-François-Xavier, et le dévouement inlassable de son excellent maître de chapelle, M. Drees ; nos hôtes étrangers, difficiles cependant, et avertis, se plurent à en applaudir la parfaite méthode.

L'après-midi, à 3 h. 1/2, les congressistes étaient conviés à un concert de musique de chambre dans la Galerie des Glaces du château de Versailles. Ce fut, dans ce décor somptueux, une admirable audition, et ces vieux airs du XVIIe et du XVIIIe siècle retrouvèrent, sous les doigts des artistes fervents qui les firent entendre, tout leur charme et toute leur fraîcheur : *L'Impériale*, 3e *ordre des Nations*, *sonates et suites de Symphonies en trio pour la commodité des Académies de musique et des Concerts particuliers*, composée par François Couperin, en 1726, superbement exécutée par MM. Hayot, Tinlot et Salmon, d'après une transcription et réalisation de M. J. Tiersot ; *Pan et Syrinx*, de M. Montéclair, air lent de cette cantate à voix seule écrite en 1709 ; *L'Amour vengé*, cantate à voix seule également que Ch.-H. Gervais composa en 1712 ; *Dafné*, autre cantate à voix seule de A. Campra (1704.) Ces trois airs avec accompagnement de violon, violoncelle et clavecin, furent exquisement chantés par Mme Jane Arger ; *Sonate à violon seul avec la Basse continue*, du 4e livre de J.-M. Leclair l'aîné, gravée en 1743, fort bien exécutée d'après une transcription de M. Paul Vidal, qui tenait lui-même le clavecin ; *Musette*, *Tambourin* (extrait des *Parodies nouvelles* de 1732), *Viens, charmante Annette*, d'auteurs inconnus, dites avec beaucoup d'esprit et de goût par M. Francell ; *Sœur Monique*, de Fr. Couperin, *L'hirondelle*, de Cl. Daquin, et une *Gavotte variée*, toutes pétillantes de grâce légère et badine sous les doigts de Mlle Hélène Léon ; *Sonate pour la flûte traversière avec la basse*, de Michel Blavet (1732), exécutée avec une intelligence parfaite par M. Louis Fleury et Mme Fleury-Monchablon ; un air de *Richard-Cœur-de-Lion* et une *Romance* de Pradèse furent chantés par Mlle Valandri, de l'Opéra-Comique, remplaçant Mme Croiza souffrante, enfin, pour terminer, le 3e concert des *Pièces de Clavecin*, de Rameau, *La Poplinière*, pour violon, viole et clavecin, qui date de 1741. M. de Nolhac, l'érudit et très courtois conservateur du château de Versailles, avait réservé une surprise aux congressistes : il leur montra, et leur fit entendre — ce qui fit la surprise amusée de tous — une... pendule à musique, ayant appartenu à la reine Marie-Antoinette, qui débita des airs et des romances de Gluck et autres contemporains.

Le mardi 9 juin, c'est dans la chapelle des Invalides, toute chargée des souvenirs militaires de nos gloires françaises, que les congressistes

assistaient à un concert de musique religieuse des XVIIe et XVIIIe siècles. Le programme comportait, — outre un *Stabat mater* de Josquin de Près, qui n'aurait peut-être pas dû faire partie de cette audition, et dont l'exécution, d'ailleurs, manqua tout à fait d'équilibre, le *Vulnerasti cor meum* à 4 voix mixtes, de G. Bouzignac ; une *Fugue* de F. Roberday et un *Grand plein jeu* à 5 voix avec trompette en taille, de A. Raison, admirablement exécutés par M. J. Bonnet ; *Miserere mei, Deus*, du *Livre des motets à 2 chœurs, pour la chapelle du Roi*, de Lulli, œuvre un peu monotone par sa longueur, mais fort intéressante à connaître cependant (la basse était réalisée par M. Lejalle, professeur à la *Schola cantorum*) ; toute une suite de pièces, extraites des *Archives des maîtres de l'orgue* : *Grand jeu* de Du Mage ; *Fond d'orgue*, de L. Marchand ; *Fugue* sur le *Kyrie* de la messe solennelle à l'usage des paroisses, de Couperin de Crouilly ; *Récit de tierce en taille*, de N. de Grigny ; *Prélude*, de N. Clérambault ; *Les Cloches*, de Le Bègue ; puis *Le Reniement de saint Pierre*, de M. A. Charpentier, dont ne furent donnés, avec beaucoup d'expression d'ailleurs, que la scène et le chœur final ; *Laboravi* de J.-Ph. Rameau, publié en exemple dans le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, œuvre magistrale, d'une inspiration superbe, qui fut, disons-le, admirablement exécutée ; enfin, après une *Pièce en fa*, de F. Couperin, et une *Sarabande* grave, ce fut le chœur final du *Benedictus*, de Lalande, extrait du Ier volume des *Grands motets* et dont la transcription avait été faite par M. G. Fleury. Tout l'honneur de cette belle audition revient à notre ami, M. F. Raugel, qui conduisait avec beaucoup de chaleur et d'autorité l'orchestre et les chœurs de la Société Haendel unis aux chœurs de Saint-Eustache.

L'après-midi, avait lieu, en l'église du Saint-Esprit, un concert de muque huguenote, donné par la maîtrise sous la direction de M. Jemain avec une conférence très goûtée de M. Henry Expert. Le programme, composé et exécuté avec beaucoup de goût, comprenait : *Ainsi qu'on vit le cerf bruire*, de Cl. Goudimel et Cl. Le Jeune ; *A toi, mon Dieu, mon cœur monte*, de Goudimel ; *Hélas, mon Dieu, je te prie, sauve-moi...; Les cieux en chacun lieu*, de Goudimel et Le Jeune ; *Du malin le méchant vouloir..* ; *Que Dieu se montre*, de Goudimel ; *Du fond de ma pensée*, de Orl. de Lassus ; *O notre Dieu et Seigneur aimable*, de Goudimel ; *Der Tag ist hin* (« Le jour décroît »), traduction Antheunis, réalisation par Gevaert, de J.-S.-Bach ; *Qui au conseil des malins*, de Goudimel, une de ses œuvres les plus achevées (1557) ; *Par le désert de mes peines*, chanson spirituelle du même, méditation musicale pleine de charme et de gravité (1580) ; *Hélas, mon Dieu, ton ire s'est tournée*, de Clément Janequin ; *O Seigneur, j'espars jour et nuit devant toi* ; *Bénédiction* avant le repas et *Action de grâces*, toutes deux de Cl. Le Jeune, sur des paroles d'Agrippa d'Aubigné ; *Quitte le monde*, chanson dont la lettre profane a été changée en spirituelle, un des chefs-d'œuvre de Orl. de Lassus ; *A toi, ô Dieu, qui es là-haut ; Mon Dieu, me paist ;* et enfin *Du Dieu les bontés sans fin je chanterai*, de Cl. Goudimel.

Le soir, au Grand Hôtel, un banquet réunissait à 8 heures tous les congressistes. La réunion fut empreinte de la plus franche cordialité ; MM. Barthou et Écorcheville prirent la parole à tour de rôle, et parlèrent d'une manière fort émouvante. Cette soirée fut clôturée brillamment par un spectacle de musique ancienne, *Les Aveux Indiscrets*, de Monsigny, interprétés délicieusement par Mme Marié de l'Isle et M. Francell, de l'Opéra-Comique.

Le jeudi 11, à 4 heures, les congressistes étaient reçus dans les salons de Mme la princesse de Polignac, qui leur offrait un concert de musique d'orchestre sous la direction de M. Paul Vidal, avec le concours de quelques-uns de nos plus réputés artistes. La séance s'ouvrait par une pièce anonyme de 1668, transcrite par M. J. Écorcheville : *Grand Branle*. Ce furent ensuite : *Menuet* de la Symphonie en *ré* majeur, op. IV de Gossec (1759) ; l'air de Vénus, du prologue de *Thésée*, de Lulli, et l'air de Corisande, d'*Amadis*, chantés délicieusement par Mme Vallin-Pardo ; l'*Andantino* de l'ouverture de *Pygmalion* et une *Musette* en rondeau, de J.-J. Rousseau ; un *Menuet* pour 2 cors, de J.-J. Naudot ; les *Tourbillons* et les *Cyclopes*, de Rameau, exécutés par M. Saint-Saëns lui-même ; un *Concerto* en *si bémol*, pour violon et orchestre, de J.-M. Leclair, par M. Jacques Thibaud ; un air de *Titan et l'Aurore* (1753), chanté excellemment par Mlle Madeleine Bonnard ; plusieurs pièces de clavecin, jouées avec un art incomparable par Mme Wanda Landowska : *Les calotins et les calotines*, rondeau, et la *Favorite*, chaconne de Fr. Couperin ; *La Poule* et *Les Sauvages*, de Rameau ; une *Romance* du Concerto pour violon en *la* mineur, de Gaviniès, par M. J. Thibaud ; la sérénade de l'*Amant jaloux*, et les couplets d'Antonio, dans *Richard Cœur de Lion*, de Grétry ; la romance de *Nina* ou la *Folle par amour*, de Dalayrac, chantés par Mlle Marié de l'Isle et, pour terminer, l'ouverture de *Timoléon*, de Méhul, par l'orchestre, sous la direction de M. Paul Vidal.

Il y avait le soir un concert de musique brésilienne à la salle Erard, qu'on nous dit avoir été très pittoresque, mais dont nous regrettons de n'avoir pu recevoir à temps le programme ; le matin à 10 heures, à la salle Gaveau, avait été donnée une exhibition encore plus curieuse et originale : celle d'un musicien hindou de grand renom, le professeur Inayat Khan, qui, ayant entendu parler du Congrès de la S. I. M., était arrivé tout exprès à Paris, avec plusieurs musiciens de son pays, pour présenter une communication éminemment intéressante, qui fut écoutée avec l'attention surprise qu'éveille l'attrait du tout nouveau et qui recueillit les chaleureux applaudissements de l'auditoire.

Enfin le dimanche 14 juin, le Congrès était définitivement clôturé par une grandiose audition de musique chorale ancienne et moderne, donnée à 9 heures, au Théâtre des Champs-Élysées, par *l'Orfeo Català* de Barcelone, avec le concours de Mme Maria Barrientos.

Cette célèbre phalange, composée actuellement de 260 choristes (hommes, femmes et enfants), fut fondée à Barcelone en 1891 par notre ami Lluis Millet, qui la dirige depuis lors sans interruption. Comme la

plupart des œuvres appelées à une vie durable, elle eut des débuts modestes et difficiles: en janvier 1892 elle ne comptait encore que 28 exécutants. Mais, grâce à l'intelligence musicale de son chef, à sa remarquable culture, à l'enthousiasme qu'il savait faire rayonner autour de lui, ses progrès devaient être rapides. Et, de fait, depuis bien des années déjà, les artistes qui passent à Barcelone sont unanimes dans un sentiment d'admiration tout spécial pour *l'Orfeo Català*, sentiment que traduisent ces quelques lignes de M. Vincent d'Indy : « J'ai rarement eu l'occasion d'entendre, dans ma carrière musicale, un groupe vocal donnant une impression de vie et d'intelligence artistique plus intense que *l'Orfeo Català*. Ses exécutants, animés par la puissante foi en l'art de leur directeur Millet, donnent tout ce qu'ils ont avec une générosité primesautière qu'on ne rencontre pas dans les si remarquables sociétés du Nord, et qui est bien l'expression de notre âme latine. Et malgré cette furie... catalane, l'exécution n'en reste pas moins tout à fait impeccable comme rendu. L'audition de *l'Orfeo Català* fut une de mes belles impressions d'art. »

Des voix admirables et merveilleusement disciplinées, un répertoire d'une infinie variété et dont les splendides chants populaires catalans ne sont pas l'un des éléments les moins intéressants; une conscience dans l'étude et une souplesse dans l'interprétation qui lui ont permis de triompher de certaines œuvres d'une difficulté d'exécution considérée généralement comme insurmontable : voilà ce qui contribue à faire de *l'Orfeo Català* une société unique dans le Sud et, à certains égards, sans rivale dans le reste de l'Europe.

Voici le splendide programme de cette audition : *El cant de la Senyera* (Hymne de *l'Orfeo Català*), à 6 voix, de Millet. Chansons populaires catalanes : *Sota de l'olm* (Sous l'orme), à 6 voix, de Morera ; *Canço de Nadal* (Noël), à 5 voix, de Romeu ; *El rossinyol* (Le rossignol), à 6 voix, de Mas Serracant ; *Els tres tambors* (Les trois tambours), à 5 voix, de Lambert ; *El cant dels aucells* (Le chant des oiseaux, Noël), à 5 voix, de Millet ; *La sesta* (La sieste, sur des thèmes populaires majorquins), à 6 voix, de Noguera ; *L'hereu Riera* (Danse populaire), à 4 voix, de Cumellas Ribo. Compositions originales : *Els Xiquets de Valls* (Scène populaire, chœur descriptif), à 4 voix d'hommes, de Clavé ; *Don Joan i Don Ramon* (Roman chevaleresque majorquin), à 6 voix, de Pedrell ; *Elegia eterna* (Elégie éternelle), à 7 voix, de Granados ; *La mort de l'escolà* (La mort de l'enfant de chœur), à 6 voix, de Nicolau ; *Ave verum*, à 4 voix, de Saint-Saëns. Des maîtres du XVIe siècle : *Madrigal*, à 4 voix, de Brudieu ; *Aucellada* (Le chant des oiseaux), à 4 voix, de Jannequin ; *Ave Maria*, à 4 voix, de Josquin de Prés ; *O magnum mysterium*, de Victoria ; et enfin le monumental *Credo* de la *messe du Pape Marcel*, de Palestrina.

Dans l'exécution, entièrement *a cappella*, de toutes ces œuvres, *l'Orfeo Català* a remporté près du nombreux public qui l'écoutait un éclatant succès et justifié, une fois de plus, comme au dernier Congrès de musique religieuse tenu en novembre 1912 à Barcelone, la célèbre réputa-

tion qu'elle s'est faite dans le monde entier. Cette extraordinaire audition terminait dignement le 5e Congrès de la S.I.M. dont tous les invités et participants de cette année sont unanimes à reconnaître le haut intérêt musical et esthétique, ainsi que la parfaite organisation des auditions et conférences, auxquelles présidèrent toujours la plus franche cordialité et la courtoisie la plus parfaite.

G. Berruyer.

Nomenclature des communications annoncées au Ve Congrès de la S. I. M. [1].

Section I : *Histoire profane.*

Mlle Amalie Arnheim (Berlin) : Die französischen Quellen deutscher Gelegenheitskompositionen im 17. und 18. Jahrhundert.

G. Barini (Rome) : Gluck parodié par Paiesiello.

Michel Brenet (Paris) : Les concerts du curé de Saint-André-des-Arts (1697-1706).

Ch. Bouvet (Paris) : Les Couperin.

Corbett-Smith (Londres) : Music in the armies and navies of Europe.

Écorcheville (Paris) : Notes sur le luthiste Mouton.

M. Hennerberg (Suède) : Les membres de l'Académie royale de Suède depuis sa fondation (1771).

E. Istel (Berlin) : Le problème du Libretto.

H. C. de Lafontaine (Londres) : Lewis Grabu.

Fuller-Maitland (Londres) : Les œuvres de J.-S. Bach transférées au piano-forte.

Norlind (Suède) : Französische Einflüsse in der schwedischen Musik zur Zeit der Königin Christina, 1632-54.

Opienski (Varsovie) : Quelques notes sur les relations musicales entre la France et la Pologne (XVI-XVIII).

Henry Prunières (Paris) : 1° Un opéra anonyme à la Bibliothèque du Conservatoire : *L'Eritrea* (1686) ;

2° Un musicien oublié : La Pierre (1757).

M. Tessier (Paris) : Notes sur les décors de l'Opéra : *Nozze di Peleo e di Teti* (1654).

Julien Tiersot (Paris) : Une œuvre ignorée de François Couperin : *Les Nations*, sonates en trio.

M. Vogeleis (Strasbourg) : Les douzes Maîtres de Colmar. Contribution à l'histoire du « Meistergesange » en Alsace.

Egon Wellesz (Vienne) : Musikwissenschaft u. Musikgeschichte. Eine methodoogische Untersuchung.

Section II : *Histoire religieuse.*

Giorgio Barini (Rome) : Neumes et accents (en italien) (très intéressant et nouveau).

H. Bewerunge (Irlande) : Zur Behandlung des Wortakzentes im gregorianischen Gesange (sujet à caution.)

R. P. Komitas (Constantinople) : La notation ancienne et moderne de la musique religieuse arménienne (remarquable).

F. X. Mathias (Strasbourg) : Die Kirchenmusik in Elsass.

H. Muller (Paderborn) : Die klassische Polyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts (esthétique dans l'emploi et la direction des motifs musicaux).

Terry (Londres) :.The Church Music in England.

P. Wagner : Sur le rythme du chant grégorien (très intéressant).

1. Quelques-unes d'entre elles ne purent être données, et il s'en présenta d'autres intéressantes, qui n'avaient pas été annoncées.

Karl Weinmann (Regensburg) : Palestrina und Papst Marcellus II. : neue Dokumente zu ihrer Beurteilung.

Section III : *Esthétique.*

H. Antcliffe (Sheffield) : L'émotion et la représentation dans la musique.
Gandillot (Paris) : Les lois psychologiques de la composition musicale.
Hugo Goldchmidt (Berlin) : De l'esthétique du chant.
Griveau (Paris) : Parties inexplorées du territoire musical : Expression de la mélodie et de l'harmonie.
Ilmari Krohn (Finlande) : Le pied métrique dans la musique moderne.
P.-M. Masson (Florence) : Histoire et Esthétique.
Fausto Torrefranca (Naples) : Dualismo istorico ed estetico tra forme poliritmiche e forme tematiche e necessità di una nuova teoria del ritmo.

Section IV : *Ethnologie.*

Claudius (Suède) : Schwedische Bauernspielmänner.
W. Von Dyck Bingham (Hannover U. S. A.) : Recent advances in comparative music science.
Grattan-Flood (Irlande) : Shakespeare and irish music.
Mrs Kennedey-Frases (Edimbourg) : Hebridean Songs.
Hermann Güttler (Königsberg) : Die älteste asiatiche Tonsystematik.
R. P. Komitas (Constantinople) : La Musique populaire arménienne.
Arm. Launis (Helsingsfors) . De la nécessité d'une méthode uniforme dans l'étude du folk-lore musical.
Mme Eugénie Lineff (Moscou) : Les anciens chants du peuple russe.
Miss Maud Mann (Londres) : Le chant et la musique des Hindous.
Elpidio Pereira (Brésil) : La Musique au Brésil depuis la Conquête.
Stefan Sihleanu (Bucarest) : Musique populaire et instruments de musique employés dans les pays roumains.
Anselme Vinée (Paris) : Ethnographie et Exotisme.

Section V : *Acoustique.*

Johannes Biehle (Bautzen) : Photographie der musikalischen Intervalle und Harmonieen (avec projections).
Lyon (Paris) : 1° Observations expérimentales sur la sensibilité de l'oreille relative à l'intervalle de quinte.
2° Justification de l'emploi du tempérament égal par le jeu même des virtuoses.
3° Quelques mots sur l'Orthophonie des salles.
G. Sizes (Toulouse) : Étude expérimentale des vibrations des corps sonores. Conséquences.
Philippe Wolfrum (Heidelberg) : La grande salle de concert d'Heidelberg, et le problème de l'architecture musicale (avec projections).

Section VI : *Instruments.*

J. Huré (Paris) : 1° Accord des instruments à percussion.
2° Perrault et l'orgue expressif.
A. Kraus (Florence) : Clavecins à trois claviers de Cristofori.
Lyon (Paris) : Définition de l'instrument chromatique.
Henry Prunières (Paris) : Notes sur un orgue enharmonique inventé par Emilio del Cavaliere.
Scheuerleer (La Haye) : L'iconographie des instruments de musique.

Section VII : *Bibliographie.*

P. Bertheaume (Paris) : Bibliographie de la harpe.

Abbé J. Corbierre (Paris) : Bibliographie musicale bénédictine.

H. Expert (Paris) : Sur le fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Th. Gerold (Francfort-sur-Mein) : Remarques sur les trois livres de *Chansons réduicts en Tablature de lut à deux, trois, et quatre parties*, publiés par Pierre de Phalèze. Louvain, 1546 et 1547. (Exemplaire de la bibliothèque de M. Paul Hirsch à Francfort.)

C. F. Hennerberg (Stockholm) : Œuvres rares et inconnues conservées dans la Bibliothèque de l'Académie royale de musique à Stockholm.

L. de La Laurencie (Paris) : Le fonds de musique ancienne de la Bibliothèque de l'Arsenal.

T. Norlind (Tomelilla) : Königin Kristina und die französisch Musik in Schweden (1650).

J. Peyrot (Paris) : Dépouillements systématiques. — Méthodes et Résultats.

H. Prunières (Paris). Les ouvrages de musique à la Bibliothèque de l'Université de Turin.

F. Raugel (Paris) : Catalogue des œuvres de Jumentier déposées à la Bibliothèque municipale de Saint-Quentin.

A. Schering (Leipzig) : Publication de fac-similés photographiques d'anciennes impressions de musique.

G. Schulz (Munich : Musikbibliographie und Musikbibliotheken.

H. Springer (Berlin) : Methoden der bibliographischen Arbeit (mit Bericht der Bibliographischen Kommission).

J. Tiersot (Paris) : Sur l'organisation de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

Section VIII : *Théorie et Enseignement.*

F. Choisy (Genève) : Perfectionnements dans l'enseignement.

F. Collin (Paris) : Projet de simplification de la notation musicale.

Hamilton M. Macdougall (Amérique) : Helpful suggestions as to teaching of harmony drawn from the methods of language study.

J. Huré (Paris) : Enseignement de l'harmonie (questions spéciales).

Lyon (Paris) : Proposition de numération logique des notes de l'échelle chromatique des sons musicaux.

Melchissédec (Paris) : De la voix, de son mécanisme et de l'enseignement du chant.

Nodon (Bordeaux) : Constitution de la gamme logique.

Mlle H. Parent (Paris) : Historique d'un groupe de fondations scolaires pour l'enseignement du piano pour et par les femmes.

Dorsan van Reysschoot (Gand) et Machabey (Paris) : Nécessité de l'introduction des études morphologiques du rythme dans l'éducation générale des musiciens.

Thiberge (Paris) : L'enseignement par les aveugles.

Nouvelles musicales

PARIS

La Schola de Saint-Louis. — La *Schola de Saint-Louis* vient de clore triomphalement, le jour de la fête de Jeanne d'Arc, la série des huit auditions qu'elle devait donner cette année à Saint-Louis d'Antin et que nous avons relatées ici même. Le dernier programme, dans lequel figurait la *Cantate à Jeanne d'Arc* de notre ami Marc de Ranse, la *Pièce héroïque* de C. Frank, fort bien interprétée par M. J. Boulnois, les vêpres de la fête et un salut composé de différents motets, palestriniens et modernes, furent exécutés avec une rare perfection par les vaillants artistes. Une fois de plus nous avons constaté l'attrait indéniable qu'exerce sur des musiciens professionnels vraiment sensibles aux beautés de l'art l'exécution de la musique que nous défendons.

Heureux et fiers de ces légitimes succès, M. Marc de Ranse et ses artistes de la Schola de Saint-Louis se sont décidés à accepter les invitations qui leur seraient faites en dehors de Paris, et à entreprendre ainsi des voyages de propagande analogues à ceux que notre regretté Ch. Bordes avait coutume de faire avec les « Chanteurs de Saint-Gervais » et que son distingué successeur, M. Saint-Requier, a continués après lui.

Nous nous réjouissons de cette décision, estimant que l'art grégorien et l'art palestrinien ne peuvent que gagner à l'apostolat que se promet d'exercer cette jeune et déjà si brillante société.

Nous lui souhaitons de tout cœur le meilleur succès.

A. G.

= Parmi les auditions de chansons anciennes du moyen âge données ces temps derniers par Mme Yvette Guilbert, nous devons particulièrement signaler celle du 20 mai, à la salle Gaveau, qui comportait une première et fort intéressante audition de la vie de Jeanne d'Arc, d'après des légendes contemporaines de la jeune héroïne lorraine, sur des documents que M. J.-J. Brousson avait recueillis dans les *Vigiles du roi Charles VII*, écrits par Martial, dit d'Auvergne, au xve siècle, et dont le manuscrit est conservé à la Bibliothèque Nationale. On y entendit, après une causerie de M. Brousson, un *Carillon* du xve siècle, une *Complainte* de Monstrelet (1422), la *Chanson de Salisbury*, de Raoul de Crosville (1428) et un lot de musique de l'époque exécuté très brillamment par un chœur de 80 jeunes filles de l'Œuvre de la chanson française, sous la direction de Mme Jeanne Barbaud, et dont la reconstitution avait été très heureusement menée à bien par M. Amédée Gastoué.

FRANCE

Bordeaux. — *Paroisse Notre-Dame.* — Le Souverain Pontife a exprimé le désir qu'à l'occasion de la fête du Saint-Sacrement, un Triduum eucharistique, avec prédication, fût célébré dans toutes les églises où l'on peut espérer un grand concours de fidèles. Ce triduum a été célébré à Notre-Dame, les 19, 20 et 21 juin.

Voici le programme de ces fêtes :

Vendredi 17 juin. — Messe à trois voix d'hommes (Pérosi) ; vêpres ; faux-bourdons de Carolus Andreas, Viadana, César de Zacchariis ; avant le sermon, air de la cantate de la Pentecôte (Bach), par les solistes de la Maîtrise ; sermon : « Le Sacré Cœur » ; salut : *O Sacrum*, à quatre voix d'hommes (Viadana) ; *Ave plena gratiae*, plain-chant ; *Tantum*, à quatre voix mixtes (Schwabb) ; *Gloire au Christ*, à trois voix mixtes (César Franck).

Samedi 20 juin. — A dix heures. Ve messe, édition Vaticane. Le plain-chant exécuté par un groupe de dames et les solistes de la Maîtrise ; avant le sermon : O Golgotha « de la Passion, selon saint Matthieu » (Bach) ; sermon : « La Réparation » ; Salut : *O quam suavis est*, à trois voix de femmes (Hayler) : *Rosa vernans*, plain-chant ; *Tantum*, à trois voix de femmes (Fauré) ; *Dans ce jour de bonheur*, à troix voix de femmes (Haendel).

Dimanche 21 juin. — A dix heures, messe à quatre voix mixtes (Sthele) ; vêpres : faux-bourdons de Wagner, Palestrina, Vittoria ; avant le sermon : air de l'Archange (*Rédemption* de César Franck) ; sermon ; « La Communion » ; Salut ; *Agnus*, à deux voix d'hommes (Dubois) ; *O Virgo pulcherrima*, plain-chant ; *Tantum*, à quatre voix (Hasler) ; *Alleluia*, à quatre voix mixtes du *Messie* (Haendel).

Lembeye. — Le Comité cantonal de Lembeye, sous la signature de M. l'abbé Latplace, adresse à tous les curés du canton une circulaire les invitant à prendre part au 3e *Congrès cantonal* de Lembeye qui se célébrera les 2 et 3 août prochain.

« Ainsi qu'il fut décidé par le Comité cantonal à la séance du 29 janvier 1914, et pour entrer dans la vue indiquée par le dernier de Bayonne sur la *Musique sacrée*, il sera consacré à *l'étude et à la diffusion du chant sacré, et particulièrement grégorien*, selon l'esprit et les directions promulguées tant dans le susdit Congrès diocésain que dans les ordonnances épiscopales qui l'ont précédé et suivi.

« Déjà très important par *son but*, le Congrès du 2-3 août aura, par *son organisation*, un caractère nettement pratique non moins qu'instructif.—Grâce à des concours empressés, — du doyenné et d'ailleurs, — il y aura :

« 1° Des *conférences*, qui feront connaître aussi clairement et aussi complètement que possible les règles et les lois du chant grégorien et de ses espèces principales, de la psalmodie notamment, etc., la manière de s'y prendre pour former une *schola*, etc..

« 2° Des *exemples* chantés, intercalés à propos, viendront illustrer la théorie et appliquer les préceptes ;

« 3° Enfin les *offices* eux-mêmes, soigneusement préparés et exécutés par la double *Schola paroissiale et cantonale*, ainsi que par d'autres *groupes de chant* qui viendront du dehors, ne seront sans doute pas le moins précieux ni le moins animé des enseignements.

« Mais comme la pleine réussite du Congrès et son maximum d'utilité réclament le zèle et la collaboration de tous les curés du canton, et afin d'en arrêter ensemble le programme, vous êtes prié d'assister, non seulement avec les délégués ordinaires du C.C., mais encore et principalement avec vos chantres, à une réunion plénière du Comité cantonal qui se tiendra le jeudi 4 juin, à 3 h. 1/2, dans la salle du Secrétariat cantonal.

« A cette réunion préparatoire, il vous sera remis un questionnaire auquel vous serez prié de répondre, et d'où il se dégagera à la fois quelle est la situation présente du chant liturgique dans nos paroisses, et de quels moyens nous disposons pour réaliser les volontés de l'Église dans la restauration du chant sacré et des offices religieux. »

Valence. — La *Schola Notre-Dame de Miséricorde*, de Grenoble, a donné une journée grégorienne à Valence sur l'invitation de M. l'archiprêtre de la cathédrale, le lundi de la Pentecôte, 1er juin 1914, en la cathédrale Saint-Apollinaire.

A la grand'messe de 10 heures, après une entrée au grand orgue, qui comportait la *Marche religieuse*, de A. Guilmant, l'office solennel se déroula de la façon suivante : le *Propre* de la messe du jour était chanté par divers groupes grégoriens

dans cet ordre : *Introït* : groupes de Crest ; 1er *Alleluia* : groupe des Dames de la Schola Notre-Dame de la Ronde ; 2e *Alleluia* : groupe des Dames de la Schola Notre-Dame de la Miséricorde ; *Offertoire* : groupe des hommes de la Schola Notre-Dame de la Ronde ; *Communion* : tous les groupes. L'*Ordinaire* était chanté à deux chœurs (I : voix d'hommes ; II : voix de femmes et d'enfants) par tous les groupes, ainsi que la prose *Veni Sancte Spiritus* et le *Credo des Anges*. Après l'offertoire, le *Sicut cervus desiderat*, à 4 voix mixtes, de Palestrina, fut exécuté par la Schola Notre-Dame de Miséricorde, qui fit entendre aussi, après l'élévation, l'*Ave verum*, à 2 et 3 voix mixtes, de Josquin des Près. Après l'*Ite Missa est*, tous les groupes réunis chantèrent : *O Cœur sacré de mon Sauveur*, un très beau choral à 4 voix mixtes.

Comme sortie, au grand orgue, le *Final* de César Franck.

Aux vêpres et salut, à 2 heures, on entendit, à l'orgue, l'*Allegro* de la VIe Symphonie, de Widor.

Les antiennes des vêpres étaient chantées, avant le psaume, par la Schola Notre-Dame de Miséricorde et reprises, après le psaume, par tous les groupes. Les psaumes l'hymne et le *Magnificat* étaient alternés par les deux chœurs : versets impairs, voix d'hommes ; versets pairs, voix de femmes et d'enfants. Ce fut ensuite : *Bénis, o mon âme*, cantique grégorien ; *Regina caeli* à 2 voix égales, Ch. Bordes ; *O sacrum convivium*, à 3 voix mixtes, de l'abbé Boyer ; le répons *Ego dormio* au Sacré-Cœur de Jésus, chant grégorien ; *Ubi caritas*, ancien chant d'agapes ; *Factus est repente*, à 4 voix mixtes, de Gregor Aichinger ; *Tantum ergo* grégorien, par tous les groupes ; *Chantons nos chants les plus joyeux*, choral à 4 voix mixtes de Praetorius, et pour sortie, *Toccata* de la *Suite Gothique*, de L. Boëllmann. L'orgue était tenu par Mme Kilroy, organiste de la cathédrale.

Tous nos compliments aux organisateurs de cette belle fête musicale et grégorienne, ainsi qu'à leurs zélés collaborateurs.

Saint-Jean-de-Luz. — *A propos de la Schola.* — D'une note envoyée au *Bulletin religieux* du diocèse de Bayonne, sur notre regretté Ch. Bordes, par M. l'abbé Bellevue, l'éminent curé-doyen de Saint-Jean-de-Luz, dont nous avons reproduit le beau rapport au Congrès de Bayonne, sur les cantiques basques, nous extrayons l'intéressant passage qui suit :

« La tournée des Chanteurs de Saint-Gervais (1897) ayant fait connaître à Saint-Jean-de-Luz ce que pouvait être une *schola paroissiale*, M. l'abbé Flément, alors vicaire, résolut d'organiser le groupe. Il réunit chanteurs et chanteuses — celles-ci faisant toutes partie de la Congrégation,— les forma lui-même, et, pour leurs débuts, leur fit exécuter des morceaux de *musique palestrinienne* au soir du Jeudi saint (1897). Le succès fut si marqué que M. Goyenèche, alors maire de la ville, pria M. Flément de préparer une messe polyphonique pour la fête patronale de la Saint-Jean. Ainsi fut étudiée et exécutée la Messe *Quarti toni* de Th. L. da Vittoria. Et lorsque Ch. Bordes revint pour le Congrès de la Tradition Basque, il trouva la Schola vivante et assista à la seconde audition de la messe *Quarti toni*, le 15 août de cette année 1897. Fier de ce groupe, dont son passage avait préparé la formation, il l'adopta avec amour.

« Tels ont été les débuts de la Schola paroissiale de Saint-Jean-de-Luz. Tel le sens dans lequel on doit entendre la phrase de la notice en laquelle j'ai parlé de la fondation de la Schola. »

Voici, d'autre part, ce que nous lisons dans un numéro du même bulletin, que nous communique M. le chanoine Daranatz :

« *A propos de mantilles.* — On a lu certainement avec grand intérêt et édification ce que, samedi dernier, le *Bulletin religieux* a dit de la touchante cérémonie qui eut lieu à la chapelle de l'Évêché.

Les chanteuses de la Schola Saint-Léon de Bayonne ont voulu que leur décision de chanter désormais aux offices religieux, revêtues de la mantille, fût approuvée et comme sanctionnée par Mgr l'Évêque ; elles demandaient à Monseigneur de bénir leur nouvelle coiffure. C'était, disait le *Bulletin*, d'un excellent exemple.

Mais voilà que l'on nous rappelle que les chanteuses de la Schola Charles Bordes de Saint-Jean-de-Luz avaient depuis longtemps pris la même résolution. On se souvient en effet que, pendant le Congrès de musique sacrée de Bayonne, ces dames chantèrent, coiffées de la si modeste et si élégante mantille.

On n'en fut pas, on ne pouvait pas en être surpris. Tout le monde sait que Saint-Jean-de-Luz est la ville par excellence des initiatives hardies et chrétiennes.

Et maintenant, après Saint-Jean-de-Luz et Bayonne, à qui le tour ? »

Perpignan. — *Concert spirituel.* — Les deux scholae de Perpignan, Sainte-Cécile, composée d'amateurs de musique sacrée, et Sainte-Eulalie, récemment fondée et composée de dames et de demoiselles de la ville, ont donné en l'église Saint-Mathieu, le 17 mai, un grand concert spirituel qui a obtenu un légitime succès. Les dames ont paru à l'église pour chanter couvertes de la gracieuse mantille : bel exemple qui, à la suite de la Schola de Saint-Jean-de-Luz, entraînera d'autres scholae de dames, nous l'espérons. Cette solennité artistique avait attiré un auditoire des mieux composés.

Sa Grandeur Mgr de Carsalade du Pont, le vénéré évêque de Perpignan, a bien voulu présider cette brillante audition qui a ravi les assistants, par le fini de l'exécution des morceaux inscrits au programme. Nous sommes heureux de reproduire le programme de ce concert et, en même temps, de féliciter nos amis de Perpignan qui exercent un véritable apostolat grégorien et musical : Entrée : *Fugue en mi mineur,* J.-S. Bach ; *Regnavit Dominus,* chant pascal, en grégorien. Mélodie du XIIIe siècle. Texte Sedulius, Dom Deprez ; *Grande Cantate à la B. Jeanne d'Arc,* duo, soli, récitatifs et grand chœur final d'apothéose (collection de la *Petite Maîtrise*), R. Quignard ; Orgue : *Grand chœur* dans la tonalité grégorienne, A Guilmant ; *Mon chant d'aujourd'hui,* cantique français sur la paraphrase du *Stabat,* Abbé Chabot ; *Hymne aux Saints,* chant de procession, mélodie liturgique maronite, Dom Parisot ; *Kyrie* de la *messe en mi* ♭, polyphonie moderne, F. de La Tombelle ; Orgue : *Grande fantaisie,* Th. Dubois ; *La Mare de Deu,* chant ancien catalan, harmonisation, J. Fabre ; *Grande Cantate aux Saintes Épines,* chœurs fugués et trio à voix égales (Ire audition), S. Paraire.

Salut solennel : *Ecce panis,* E. Chaminade ; *Ave Maria* (4 voix mixtes) *a cappella* dans la tonalité grégorienne, R. Quignard ; *Da pacem* grégorien ; *Tantum ergo* à 4 voix mixtes, S. Paraire ; *Regina caeli,* Abbé Brun ; *Al cel Blau,* chant populaire catalan, Ll. Millet.

Dôle. — Un Comité de souscription vient de se fonder, sur l'initiative de M. le curé de Dôle et sous le haut patronage de Mgr l'évêque de Saint-Claude, pour la réparation des grandes orgues monumentales de l'église Notre-Dame de Dôle. Les grandes orgues, construites entre 1730 et 1750, sont considérées, à juste titre, comme un des chefs-d'œuvre de l'époque. Malheureusement, peu entretenues depuis leur construction, elles sont aujourd'hui en si mauvais état, qu'il sera bientôt impossible de s'en servir, si, dans un avenir très prochain, on n'a pu en effectuer les réparations indispensables.

Ce Comité fait appel à la générosité des habitants de la ville et de toutes les personnes charitables susceptibles, à un titre quelconque, de s'intéresser à cette œuvre, intéressante autant au point de vue artistique qu'archéologique et musical.

La remise en état des grandes orgues est estimée à 20.000 francs, au minimum. Les souscriptions seront reçues avec reconnaissance par M. le curé de Dôle.

BELGIQUE

Liége. — *Conférence-audition d'art grégorien* [1]. — La *Gregoriana,* société pour la diffusion du chant grégorien, sous la direction de M. Guillaume Waitz, vient

1. A notre grand regret, il nous a été impossible d'insérer ce compte rendu dans notre numéro de juin : nous prions notre correspondant d'en agréer toutes nos excuses.

***

d'ajouter un nouveau fleuron à sa couronne, en remportant un succès des plus flatteurs, dans la solennité artistique à laquelle nous fûmes convié le jeudi 14 mai en la salle Saint-Jacques. Au siège de la présidence se trouvait S. G. Mgr Rutten, évêque de Liége. Tout ce que la cité possède de plus sélect en matière d'art s'y était donné rendez-vous. C'est donc devant un public choisi et profondément recueilli que la *conférence-audition* se déroula.

Le R. P. Dom Vandeur, prieur de l'abbaye du Mont César, avait choisi pour sa conférence un sujet fort intéressant et très suggestif. Doué d'un organe non dépourvu de charme, il nous développa avec conviction, dans un style où chaque idée était ciselée avec un art très affiné et bien personnel, l'*âme du plain-chant*.

Le plain-chant est la prière collective de tous les fidèles..., la prière de l'Église dont l'âme est le Christ. Le plain-chant est la musique du Christ, qu'il faut chanter en priant et prier en chantant. — Le plain-chant est l'âme du Christ. — Qui croit chanter l'âme du Christ a trouvé l'âme du plain-chant.

Cette magnifique conférence était illustrée d'exécutions de pièces grégoriennes, choisies dans ce riche et inépuisable écrin qu'est le Graduel. Elles gravitaient toutes autour de la personne du Christ, se rapportant aux trois actes principaux de la vie du Sauveur. — *a*) Naissance. *Kyrie* de la messe IX, *Ave Maria*, Offertoire ; *Viderunt omnes*, Graduel ; *Vox in Rama*, Communion ; *Laetabundus*, Séquence. — *b*) Passion. *Ante sex dies*, Antienne ; *Recordare*, Offertoire ; *Ecce lignum crucis*, et trois impropères ; *Alleluia* du Samedi Saint et Verset. — *c*) Résurrection. — *Resurrexi*, Introït ; *Haec dies*, Graduel ; *Pascha nostrum*, *Alleluia*, *Victimae paschali laudes*, Séquence. L'exécution fut parfaite. Nous nous y attendions du reste, car la personnalité grégorienne de Guillaume Waitz, directeur, fondateur de la *Gregoriana*, nous est connue depuis longtemps. Le plus bel éloge que nous puissions faire de notre collègue, c'est qu'il fut à la *Schola* un des bons élèves de M. A. Gastoué. *Talis magister, talis discipulus.*

Nous avons beaucoup admiré la souplesse de mouvement des versets de l'*Alleluia* du Samedi Saint et du *Resurrexi* de Pâques. L'alternance des strophes du *Victimae Paschali laudes* nous a moins plu. Cela tient sans doute à ce que nous sommes accoutumés d'entendre, dans notre paroisse, les voix d'hommes donner la réplique aux voix d'enfants. En tous cas, la réserve de certaines voix, utilisée seulement pour une strophe ou l'autre à effet, faisait trop ressortir les contrastes. Les *strophicus* tendaient légèrement à être raccourcis, principalement dans l'*Alleluia* du Samedi Saint, que nous aurions préféré plus imposant et plus solennel. Quant au verset, *Pascha nostrum*, comme on ne le faisait point suivre de la séquence, il eût été bon de reprendre l'*Alleluia*.

Enfin, une seule et légère remarque au point de vue de l'ensemble, appréciation absolument subjective et personnelle peut-être, serait celle-ci : un peu plus d'abandon, une plus grande simplicité nous aurait paru plus grégorien... plus plain-chant. (Voyez à ce sujet la dernière étude publiée par D. Pothier (*Rev. Chant grégorien*, XXI, 101, et XXII, 25). Il ne faut pas oublier toutefois que nous étions au concert, ou tout au moins dans une réunion aliturgique et qu'en l'occurrence certaines licences d'exécution peuvent être permises.

La prononciation « à la romaine » fut impeccable ; les voix très souples et très justes, le phrasé, les vocalises, l'accompagnement fort discret, l'ensemble en un mot était parfaitement équilibré. L'on se rendait bien compte que, profondément pénétrée du sens littéral et mystique du texte, cette noble phalange de la *Gregoriana* y mettait tout son cœur pour chanter « son amour, son trésor, son seul bien, le Christ qui est l'âme du plain-chant ».

Puisse la diffusion de la *Gregoriana* faire aimer et cultiver davantage le plain-chant dans le diocèse de Liége, qui possède un si glorieux passé grégorien avec les Étienne, les Lambert, les Wazelin, etc.

Nous espérons aussi qu'en dépit du pessimisme que nous avons entendu exprimer par l'autorité ecclésiastique, le désir pressant du Saint-Père de voir « constituer les antiques *scholae* » se réalisera aussi pour ce diocèse. « Il n'est point difficile, écrit

Sa Sainteté (*Motu Proprio*, art. 8, § 27) d'instituer de telles *scholae* même *dans les petites églises et celles de campagne*, et ils trouveront aussi un moyen assez facile de grouper autour d'eux les enfants et les adultes, et de les faire profiter à l'éducation du peuple. » C'est le vœu que nous formons en terminant. Ainsi soit-il.

ANT. AUDA.

La musique de danse à l'église. — Nous avons déjà parlé dans notre n° de mai du referendum institué par notre confrère S. I. M. au sujet d'une pièce d'orgue entendue dans une église. Voici, parmi les plus typiques, quelques-unes des réponses qui lui ont été transmises. Nous les donnons sans commentaires. On jugera de l'indifférence, — pour ne pas dire plus, — des énormités ou du bon sens qu'elles renferment.

« Veuillez m'excuser ; un gros travail m'empêche de lire et, par conséquent, de prendre parti dans des questions politiques, artistiques, scientifiques ou historiques dont j'ignore les raisons. » (C. WIDOR.)

« J'aurais volontiers répondu à votre enquête ; mais, à cette époque de l'année, j'ai à peine le temps de dormir... » (GIGOUT.)

« La musique d'église possède un répertoire plus riche que tout autre. Il n'y a qu'à se baisser pour en prendre... Je ne vois donc aucune raison valable pour qu'on emprunte au répertoire des casinos, comme vous le faites très justement remarquer. Maintenant se trouve-t-on peut-être en présence d'un goût particulier pour la mauvaise musique ? Dans quel cas on ne peut que s'incliner, car je ne vois pas comment, ni de quel droit, on pourrait intervenir. » (C. DEBUSSY.)

« Je considère que l'on ne peut, sans imprudence, tirer (du morceau incriminé) aucune conclusion pratique, ni lancer aucun anathème contre les musiciens ou auditeurs d'un goût opposé, tant que, pour forcer leur goût ou leur choix, nous ne serons pas en mesure de répondre minutieusement, et avec une autorité et une logique incontestables, aux trois questions suivantes qu'ils seraient en droit de nous poser et qui ne sont pas solutionnées à l'heure actuelle : 1° Quelle est la musique d'orgue qui convient à l'église ? 2° Pourquoi convient-elle ? Comment la reconnaît-on ? 3° A quel moment, et pour quelles raisons (techniques et autres), une œuvre de musique d'orgue commence-t-elle ou cesse-t-elle d'être admissible à l'église ? » (H. LIBERT.)

« Certes, la question est délicate, et si délicate même que je n'entreprendrai pas de la résoudre. Quelle musique est religieuse ? quelle ne l'est pas ? bien malin qui pourra le dire. Les madrigaux de Palestrina, avec paroles latines, paraîtraient à tout le monde excellents pour l'église ; l'offertoire cité semblerait, dit-on, un air de ballet ; mais la procession est-elle autre chose qu'une danse sacrée, ou tout au moins son dérivé ? Les toccatas, la plupart des fugues même de Sébastien Bach n'ont rien de religieux, et pourtant on croit bien faire en les introduisant dans l'office. Certains peuples ont la dévotion gaie ; en Andalousie, j'ai entendu à Noël une messe en style de Cachuta avec castagnettes et tambours de basque, et c'était pour ces braves gens de la musique religieuse au premier chef. Sa Sainteté le pape ne voudrait pas que l'on chante à l'église autre chose que du plain-chant [1] ; mais j'ai de fortes raisons de croire que le plain-chant tel que nous le chantons ne ressemble en rien à celui qu'on entendait dans les églises au temps de Grégoire le Grand, et que ce que nous exécutons gravement et pesamment était alors des fioritures dans le goût oriental...

« A tout prendre, je me récuse et me déclare incapable de dire ce qui convient ou non à l'église. Cela peut dépendre de l'époque, de la nationalité, de l'éducation, du tempérament, et je ne crois pas qu'il y ait en cela rien d'absolu. » (C. SAINT-SAËNS.)

« On peut et on doit exiger que toute pièce entendue à l'église n'y soit pas déplacée,

1. Quand donc M. Saint-Saëns trouvera-t-il, dans sa vie si occupée, cinq minutes de loisir pour lire le *Motu proprio* de Pie X ? Il connaîtra alors les vrais idées du pape en matière de musique religieuse et, alors, pourra en parler doctement.

qu'elle ait au moins une belle tenue artistique et qu'elle soit conforme au style approprié à l'orgue, à sa nature, à sa destination. » (Ch. Quef.)

« Le plus ou moins de religiosité d'un morceau dépend beaucoup du style qu'on apporte à son exécution et de l'usage qu'on en fait. Ainsi il y a, même dans l'*Organiste* de Franck — dont on n'a guère contesté la valeur — des petits morceaux, d'ailleurs très jolis, qui deviendraient peu acceptables à l'église s'ils étaient joués trop vite. Tel morceau, supportable à la sortie, devient une inconvenance à l'Élévation. Certaines fêtes — le temps de Noël principalement — s'accommodent d'airs naïfs, guillerets, populaires qui constitueraient un véritable contresens aux autres temps de l'année liturgique. » (Henri Schmitt.)

« L'église n'est point une salle de concert — il y faut faire une musique adéquate à l'objet qu'on se propose : émouvoir les fidèles. A ce point de vue, je jouerais en Allemagne d'autres pièces que celles que je choisirais pour l'Italie ou pour l'Espagne... L'organiste doit donc se prêter un peu aux nécessités du service qu'il a accepté de faire. Dans quelle mesure ? Il doit se faire un peu éducateur... élever peu à peu, par l'accoutumance aux belles œuvres l'esprit de ses auditeurs. » (H. Dallier.)

« Le morceau que vous voulez bien me communiquer ne convient nullement à l'église parce qu'il n'exprime aucun des sentiments que l'Église cherche à développer. Le rythme de l'accompagnement, bien connu dans les Casinos, ne laisse aucun doute sur son caractère chorégraphique. » (Laurent de Rillé.)

« Le morceau en question doit être mis à part du répertoire de l'organiste vraiment digne de ce nom et conscient de ses devoirs d'artiste religieux. Parce que : 1°) La musique religieuse doit être grave, sinon sévère, et nous donner des émotions pieuses, non des sensations. Or, je ne crois pas que la mélodie citée pénètre jusqu'à l'âme des fidèles et les incite à la prière ; 2°) De plus, le morceau est fort mal écrit pour l'instrument : si les batteries de la main gauche sont excellentes pour une fanfare ou un orgue de Barbarie, en revanche, elles font le plus mauvais effet sur l'orgue. Le style lié et l'écriture contrapuntique conviennent seuls à l'orgue et permettent de tirer le meilleur parti du roi des instruments. » (Eug. Lesierre.)

« Il n'y a aucun doute : le rythme à la mazurka de la mélodie que vous citez, rythme souligné par l'accompagnement, suffit à exclure ce morceau du répertoire d'église. Ainsi, d'ailleurs, en décident les règlements pontificaux :

« Le jeu de l'orgue ne devra pas seulement être combiné selon la nature de l'instrument, mais il devra participer à toutes les qualités que doit avoir la vraie musique sacrée... La musique sacrée doit être sainte et exclure toute chose profane. » (William Gousseau.)

« Ce morceau convient-il à l'église ? — Non. — Pourquoi ? — Musique de ballet, ou, si l'on aime mieux, style de divertissement symphonique. On m'objectera qu'en telle ou telle œuvre de Franck ou de Widor on trouve maints passages analogues aux exemples cités. Mais c'est en des pièces que ces maîtres n'ont pas écrites pour l'église, mais pour le concert. En tout, il faut de la discrétion : et ce n'est pas parce qu'un grand prélude et fugue est signé J.-S. Bach qu'il doit être exécuté pendant le service liturgique. Que mes confrères organistes veuillent bien consentir à moins faire ressortir leur virtuosité, mais à faire preuve de goût religieux; et l'on n'aura plus à se scandaliser de la « musique de danse à l'église ». (A. Gastoué.)

« Il ne faut pas être grand clerc pour voir que le morceau en question ne convient nullement à l'église.

« Pourquoi ? Mais parce que le genre... disons aimable, gracieusement, légèrement mondain de sa mélodie, parce que son rythme balancé de danse sont en désaccord absolu avec le caractère liturgique des offices sacrés, et avec le plain-chant qui lui sert d'encadrement.

« Il y aurait bien encore d'autres raisons à donner, mais celle-ci ne suffit-elle pas pour proscrire une telle musique de l'église ? » (Théodore Dubois.)

Nouvelle hymne des Vêpres de N.-D. des Sept Douleurs

IV.

1. Jam to-to súb-i- tus ves-per e- at po-lo, Et sol attó-ni- tum prae- cí-pi- tet di-

em, Dum saevae réco-lo lu-dí-bri- um ne- cis Di- vi-námque ca-tástrophen. 2. Spectá-

trix á-de-ras supplí- ci- o Pa-rens, Ma- lis u-da, ge-rens cor a-da-mánti-num: Na- tus

fu- né-re- a péndu- lus in cru- ce Altos dum gé-mi- tus da-bat. 3. Pendens ante

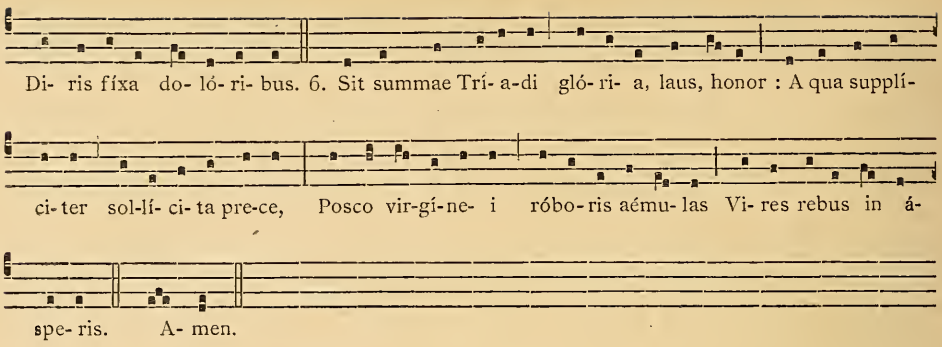
ó-cu-los Na-tus, a-tró-ci- bus Se-ctus verbé- ri-bus, Na-tus hi- án- ti-bus Fos-sus vul-

né- ri-bus, quot penetrán-ti-bus Te confí- xit a- cú- le- is ! 4. Heu ! spu-ta, á- la-pae,

vérbe-ra, vúlne- ra, Cla-vis, fel, á- lo- e, spóngi- a, lánce- a, Si- tis, spi-na, cru- or,

quem vá-ri- a pi- um Cor pressé-re ty- ránni- de ! 5. Cunctis intér- e- a stat gé-ne-ró-si-

or Virgo Martý-ri-bus: pro-dí- gi- o no-vo, In tantis mó- ri-ens non mó-re-ris, Pa- rens



Les modifications apportées à l'office divin par les décisions si sages de Pie X intéressent, au premier chef, l'ordre et la pratique du chant. Mais si les textes anciens de quelques pièces en usage ont été remis en leur forme originelle, il était resté sans exemple que certaines pièces fussent modifiées dans leur place ou leur fonction : le fait vient de se produire, — et à très juste titre. — Déjà, le fascicule des « variationes » à faire subir aux offices le signalait ; la nouvelle édition typique du Bréviaire le confirme : l'hymne *O quot undis lacrimarum*, aux Vêpres des Sept Douleurs de la Sainte Vierge, change de place avec *Jam toto jubitus,* jusqu'ici employée à Matines.

La raison en est claire. Dans cet office, de forme moderne[1], l'auteur ne pensa qu'à écrire des pièces devant être récitées en particulier : or, par suite de la permission liturgique qui autorise à anticiper dans l'après-midi, pour ceux tenus au Bréviaire, le *matutinum* du lendemain, le clergé pouvait dire avec vérité :

Jam toto súbitus vesper eat polo
Et sol attónitum praecípitet diem.

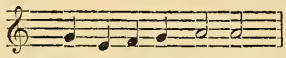
(Déjà le soir s'avance vers le pôle, et le soleil précipite la fin du jour atterré.)

Mais, en célébrant, en chantant ces nocturnes à l'heure rationnelle, qui ne voit la bizarrerie qui résulte d'un tel texte ? Désormais, cette hymne de matines passe à Vêpres, et *O quot undis* sera employée à matines.

Au point de vue lyrique, comme pour la rectitude de l'exécution, on pourra le regretter : si le *Jam toto subitus* est plus en situation, l'*O quot undis* est versifiée d'une manière bien plus régulière, les accents y concordent habituellement, dans le mètre et dans le rythme, et en facilitent le chant.

1. Cette fête, dont l'objet du culte est emprunté à l'Ordre des Servites, fut instituée par Benoît XIII, vers 1730, sous le rit double majeur ; elle garda ce rang jusqu'à ces dernières années, où, sur la demande du P. Général des Servites, Pie X l'éleva au rit double de 2e classe. Ce fait récent, qui n'avait aucune influence sur la marche des offices, et augmentait seulement la dignité de la fête, a désormais une répercussion fâcheuse. Par suite de la fixation de N.-D. des Sept Douleurs au 15 septembre, l'Exaltation de la sainte Croix, — anniversaire d'abord de la dédicace de la grande basilique du *Martyrium* (Saint Sépulcre et Calvaire) bâtie par Constantin, et commémorant ensuite le triomphe d'Héraclius sur les Perses, — est désormais privée des secondes vêpres, l'Exaltation étant double majeure.

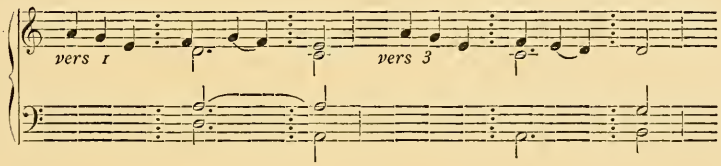
Dans l'autre hymne, rien de semblable. Écrite pour être récitée, sans souci de la mélodie, elle demande une plus grande attention pour être bien chantée. D'une versification dont l'avant-dernière syllabe doit rester brève, cette hymne place là, onze fois sur vingt-quatre, un accent : c'est beaucoup. On prendra donc soin, en la chantant, de ne pas allonger l'accent final des vers . On ne dira pas :



Str. 1.... prae-cí- pi-tet di- em
Str. 5.... pro- dí- gi- o no- vo
Str. 6.... sol- lí- ci- ta pre-ce,

mais, en suivant le rythme régulier :
diem.

Pareillement, les harmonisateurs ne s'autoriseront pas de la *clivis*, aux vers 1 et 3, pour y placer un accord, là où se trouve effectivement un accent tonique dans la 1re strophe. Mais l'accent métrique, qui, dans les vers, doit rester le principal, portant sur la note précédente, c'est sur cette note précédente que portera l'un des accords :



A. Gastoué.

*
* *

Cette hymne, devant normalement être exécutée dès cette année, à la fête des Sept Douleurs, en septembre, et les livres imprimés antérieurement ne la contenant pas, le Bureau d'Édition de la Schola la tiendra, en petites feuilles à 10 centimes (remises par nombre), à la disposition de ses lecteurs afin qu'ils puissent l'ajouter aux livres de chœur en usage.

Nous donnerons de même, dans le prochain numéro de la *Tribune*, les Complies spéciales de la Commémoration des fidèles défunts, récemment promulguées par S. S. Pie X.

La musique de l'Église depuis ses origines jusqu'à nos jours [1]

Messeigneurs [2],
Mesdames,
Messieurs,

Au cours d'une conférence donnée le mois de mai dernier aux jeunes filles du *Foyer*, Vincent d'Indy, notre grand maître chrétien, directeur de la *Schola Cantorum* de Paris et professeur au Conservatoire, mettait à la base de tout enseignement musical supérieur l'étude du chant grégorien.

« Vous apprendrez bien des choses, disait le Maître, vous aurez l'explication de la « notation musicale, de la portée de trois et cinq lignes, des trois clefs de *sol*, de *fa* et « d'*ut* qui ne sont autre chose que les trois lettres de l'aphabet; comment chaque neume « représente une syllabe de ce mot musical qu'est le groupe neumatique. Sans ces « notions, vous ne pourrez vous rendre compte de la structure des thèmes que vous « aurez à exprimer dans l'interprétation de la musique classique ou moderne. »

L'auditoire a certainement dû sourire en entendant un tel langage, commentaire semble-t il de cette phrase de J.-J. Rousseau, meilleur musicien que philosophe : « Loin qu'on doive porter notre musique dans le plain-chant, on gagnerait à trans- « porter le plain-chant dans notre musique ; mais il faudrait, pour cela, beaucoup « de goût, encore plus de savoir, et surtout être exempt de préjugés ! »

Causes.

Ignorance et préjugés : telles sont, en effet, les deux causes principales de l'état déplorable de la musique religieuse dans la plupart de nos églises.

a) *Ignorance.* — Combien seraient surpris d'apprendre que l'Église a une musique à elle, une musique personnelle, capable de traduire comme elle le désire et l'entend la prière qui des lèvres du fidèle s'élance vers les cieux ; une musique due à l'inspiration de grands artistes en même temps que très grands saints : une musique si bien faite pour traduire les sentiments de l'âme que tout le moyen âge l'a crue inspirée d'en haut..

Au lieu d'exécuter ces mélodies sacrées, on porte au sanctuaire certaines évocations lubriques du théâtre ou l'harmonieux tapage des pas redoublés de nos musiques militaires.

1. En continuant la publication des conférences prononcées cet hiver au Congrès de Bayonne, nous pensons que sera agréable à nos lecteurs la publication *in extenso* de cette étude de M. l'abbé Dartiguelongue, Directeur de la Maîtrise de Bayonne, et qu'elle pourra leur être de quelque utilité autour d'eux.

2. NN. SS. les Evêques de Bayonne et de Pampelune.

Est-ce que l'air national russe *Bodje tzara Krani* n'est pas devenu un *Ave verum*, l'air national autrichien un *Tantum ergo*, et la Méditation de Thaïs (de Massenet) un *Ave Maria* ?

« Mon Dieu, disait un jour Lulli en entendant à l'église un de ses airs d'opéra, mon Dieu, pardon ! Je ne l'avais pas fait pour vous ! »

b) *Préjugés.* — Et cette ignorance s'accroît de préjugés difficiles à vaincre.

Pour attirer les foules aux offices, on n'a pas honte de recourir à des procédés de bateleurs contre lesquels on ne saurait jamais trop protester, et à faire appel au concours d'une certaine classe d'artistes dont la place est ailleurs.

L'Église, Mesdames et Messieurs, qui a pour mission de sauver les âmes sait parfaitement bien que les sens sont les premiers véhicules de la pensée humaine ; que par eux les impressions du dehors se transforment insensiblement en idées et que les arts n'ont qu'un but : agir sur les sens de l'homme pour aller droit au cœur et déterminer l'âme à l'action extérieure.

Aussi voyez-la dès les premiers jours de son existence demander à la peinture de traduire ses mystères, à l'architecture de construire des temples vraiment dignes du Dieu qui les habite. Et les génies qu'elle inspire enrichissent le monde de créations sublimes qui semblent défier les siècles.

J'avoue que la peinture et l'architecture demandent, pour être justement appréciées, une certaine somme de connaissances.

Mais il est un autre art plus humain, plus pénétrant, plus accessible à la masse des hommes, celui qui traduit avec fidélité l'amour et la haine du cœur humain, ses tristesses : la Musique.

Et l'on voudrait que l'Église ait négligé cet art sublime, qu'elle n'ait pas su trouver, elle, la mère et la protectrice des beaux-arts, des motifs et des thèmes à ses inspirations, une forme capable entre toutes de représenter sa prière et ses supplications ?

La Musique, le plus suggestif de tous les arts, est précisément celui auquel l'Église a donné la prépondérance. Mais cet art, elle l'a fait sien, lui a donné un cachet tout particulier, une forme spéciale independante de toute autre musique, ayant pour but, non d'ébranler la sensibilité des fidèles par l'éclat bruyant des voix ou les « sauts brusques des intervalles », ni d'exciter les passions violentes, mais d'amener l'âme, par de douces émotions, au recueillement intérieur requis pour la prière.

C'est cette musique qui touchait autrefois le cœur d'Augustin et le faisait pleurer, comme elle parachevait naguère à Notre-Dame de Paris, la conversion d'un poète, l'un des maîtres du mouvement moderne, M. Paul Claudel [1].

Elle a connu toutes les vicissitudes des choses d'ici-bas.

Division. — Comme l'arbrisseau de nos jardins qui croît péniblement, développe sa ramure, porte des fruits savoureux et se couvre l'hiver d'un blanc manteau de neige pour ne retrouver qu'aux premiers rayons d'un soleil printanier et sa sève et sa vie, la Musique religieuse a parcouru successivement, après une période pénible de *formation*, des phases inégales de *développement* et de *décadence*. Nous assistons aujourd'hui à sa *restauration*, grâce à notre très saint et bien-aimé Père le Pape Pie X. Exposer avec le plus de clarté possible l'histoire de ces quatre périodes sera tout l'objet de cette conférence ; à notre chère *Schola*, le soin de faire aimer la vraie musique de l'Église et de racheter par ses exécutions la sécheresse et l'aridité de mon sujet.

PREMIÈRE PARTIE

1° PÉRIODE DE FORMATION.

Le chant antégrégorien. — Examinons attentivement les débuts de l'Église. De quoi est-elle composée ? De Juifs, gens du peuple pour la plupart. Notre-Seigneur n'a prêché qu'à ses compatriotes et nous voyons de bonne heure les premiers chrétiens réunis dans les synagogues joindre à la lecture des livres de l'Ancien Testament

1. *Revue de la Jeunesse.*

quelques pages du Nouveau, et à leurs cérémonies liturgiques, la fraction du pain, la sainte Eucharistie.

Cette transition se fit sans aucune difficulté, l'Église héritant de plein droit des psaumes et des prières de la loi mosaïque dont elle est le perfectionnement.

Grâce à la dispersion, les synagogues qui avaient reçu la doctrine du Christ donnèrent naissance à des centres grecs, au point que presque tous les noms des premiers apôtres des Gaules et des papes jusqu'au IIIe siècle sont de langue grecque. L'Église, en recevant dans son sein les peuples qu'elle évangélise, se garde bien de repousser systématiquement les usages nationaux qui n'ont rien de contraire à la foi de ses dogmes. A l'imitation de l'eau lustrale prise à l'entrée des temples des faux dieux pour se purifier, elle met de l'eau bénite au seuil de ses églises, et l'Orphée païen, qui par les accords de sa lyre dompte les bêtes sauvages, représente, aux catacombes de Saint-Callixte, le Christ transformant le monde par la suavité de sa doctrine.

Pouvait-elle rester indifférente devant les deux seules musiques de l'époque, la musique hébraïque et la musique grecque ? Si les Hébreux avaient une musique très perfectionnée, admirablement réglementée par le saint roi David, nous savons que les Grecs avaient une musique remarquable sur laquelle veillaient avec un soin jaloux les législateurs du Péloponèse.

A prime abord, nous pouvons penser qu'à la psalmodie hébraïque qui formait le recueil de ses premiers chants, l'Église a dû joindre, ou, du moins, laisser s'infiltrer peu à peu, beaucoup de mélodies d'origine grecque.

Est-ce que le chant grégorien n'a pas les huit modes de la musique grecque avec leurs mêmes noms : *phrygien, dorien, lydien*, etc... ?

« Placée, dit Dom Mocquereau, au confluent de deux civilisations et de deux arts, « la musique hébraïque et la musique gréco-romaine, l'Église, guidée par un tact « exquis, choisit dans ces *deux courants ce qui pouvait lui convenir* [1]. »

a) Influence de la musique hébraïque.

Elle ne s'est pas emparée, comme on l'a dit sans preuves, des *nômes* grecs employés dans les cérémonies païennes, pour y conformer les paroles de nos saints Livres : la conviction et l'ardente piété des premiers chrétiens s'opposaient à l'adoption de chants dont la forme leur eût trop souvent et trop fidèlement rappelé le culte des faux dieux. Mais elle les a imités, et voici comment :

Le *nôme*, chez les Grecs, était un cliché musical sur lequel on pouvait appliquer une grande quantité de paroles, pourvu, naturellement, qu'il y eût concordance entre les syllabes et les notes.

Cette phrase était partagée en deux parties presque égales au moyen d'un astérisque et chacune d'elle en deux fractions. C'étaient, au total, quatre incises, reliées deux à deux, ni trop longues ni trop brèves.

Tel est le type qui va servir de modèle pour la confection des antiennes et bientôt des hymnes.

La section grégorienne de la *Schola* va chanter six antiennes sur deux motifs ou timbres bien connus pris dans l'Antiphonaire Vatican : *Ecce sacerdos magnus* et *Laeva ejus*.

Vous remarquerez l'accouplement des deux petites incises de chaque membre de phrase : il a donné naissance à la règle de l'hymnodie, d'après laquelle les vers d'une strophe se lisent de deux en deux, malgré les enjambements :

A.
1. Ecce sacérdos mágnus * qui in diébus suis
plácuit Deo * et invéntus est justus.
2. Non est invéntus * símilis ílli
qui conserváret * legem Excélsi.
3. Véni, spónsa Christi, * áccipe corónam
quam tibi Dóminus * praeparávit in aetérnum.

1. *Tribune de Saint-Gervais*, 1896, p. 38.

B.
1. Laeva ejus * sub cápite méo
et déxtera illíus * amplexábitur me.
2. Speciósa fácta es * et suávis
in delíciis túis, * sancta Déi Génitrix.
3. In odórem * unguentórum tuórum cùrrimus :
adolescéntulae * dilexérunt te nimis.

Mais avant de la faire chanter, laissez-moi vous présenter, Monseigneur, notre modeste section grégorienne.

Elle ne date que de quelques mois, mais son ardeur est telle que, répondant sans la moindre hésitation au désir que j'ai osé lui exprimer, elle a bien voulu promettre son précieux concours à la Grand'Messe, le dimanche à la cathédrale.

Sous peu, grâce à la *Schola Cantorum* de Saint-Léon, nous aurons le chant alterné, car les Dames feront désormais ce qu'elles ont fait ce matin : unies aux Orphelines, elles alterneront, avec la Maîtrise, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo* et l'*Agnus*.

Quant aux Vêpres ?... ça viendra... n'est-ce pas, Mesdames ?...

Cette heureuse innovation due à leur zèle m'a paru digne, Monseigneur, d'être signalée comme l'un des effets immédiats de ce magnifique Congrès [1].

(*Exécution des Antiennes.*)

Nous pouvons donc conclure, sans crainte, que l'Église a imité les timbres grecs dans la confection de ses antiennes et de ses hymnes. Cette affirmation est d'autant moins téméraire que jusqu'à la fin du IIIe siècle, la sainte Messe se disait en grec à Rome, et que le latin n'est devenu langue officielle que dans les dernières années du IIIe siècle.

b) Influence de la musique grecque.

Nous avons déjà vu qu'en succédant à la loi de Moïse l'Église héritait tout naturellement du Psautier hébraïque, admirable formulaire de prières où tous les sentiments religieux trouvent « une expression poétique et pieuse [2] ».

Dès que la paix fut rendue à l'Église, l'art de psalmodier ou de chanter les psaumes se répandit dans le monde entier avec une rapidité extraordinaire. Tout le monde y prenait part et saint Ambroise « compare l'église où retentit en ondulations sonores le chant des hommes, des femmes, des vierges et des enfants, au majestueux balancement des vagues de la mer [3] ».

L'Église réglementa bien vite cette première expression de sa musique en *imitant* les habitudes et les usages de la Synagogue.

A l'instar du *parallélisme* de la poésie hébraïque, qui consiste dans la répétition de deux ou trois versets parallèles, elle partage par un *astérisque* les deux membres d'un verset, et par une *flexe* celui qui est trop long.

1. Dixit Dóminus Dómino méo *
Séde a déxtris méis.
2. Memóriam fécit mirabílium suórum †
misérícors et miserátor Dóminus *
escam dédit timéntibus se.

De plus, dans la distribution et la répartition des chœurs, elle prend à son compte les trois procédés en usage chez les Juifs.

Le *premier* consistait à faire répéter par le peuple, sous forme de refrain, ce que le chantre venait d'exécuter. Tel est le psaume CXXXV, dont chaque verset finit par ces

1. Les débuts ont eu lieu le jour de Noël.
2. Saint Athanase, *Epis. ad Marcellin.*
3. Wagner, *Origine et développement du chant liturgique*, p. 15.

mots : *Quóniam in aetérnum misericórdia ejus* ; telles sont encore les reprises de l'Alleluia, des répons des Petites Heures et des Complies.

Par le *second procédé*, on intercalait, tous les deux versets d'un psaume, un court refrain nommé *Antienne*. L'Église en a fidèlement gardé le souvenir dans le Psaume *Venite exultemus*, au IIIe Nocturne de l'Épiphanie ; mais elle ne répéta bientôt plus qu'une seule fois l'antienne, à la fin du psaume. C'est encore l'usage actuel.

Un troisième procédé consistait à chanter le psaume d'un trait sans aucun refrain, ni reprise d'antienne, *tractim, in directum*.

C'est l'origine du *Trait*.

Tout comme chez les Juifs, le psalmiste (*psaltes* ou *cantor*) occupait une situation importante dans les offices de l'Église. Remarquable par ses qualités artistiques, il avait au chœur une place particulière, élevée bien au-dessus des autres, afin d'être vu et entendu des assistants. C'est à lui que revenaient les parties les plus ornées et les plus difficiles, tandis que la psalmodie du peuple était plus simple et plus facile.

Nous savions déjà par les historiens Philon et Eusèbe que plus d'un préchantre juif, devenu chrétien, a continué dans l'Église les fonctions difficiles qu'il remplissait à la synagogue et que le chant mélismatique de l'*Alleluia* nous vient des Juifs ; nous pouvions également supposer que les nouveaux chrétiens venus du Judaïsme devaient difficilement se défaire des mélodies dont ils ornaient les mêmes psaumes.

Cette insinuation est aujourd'hui une réalité, grâce à une découverte faite chez les Juifs de Damas, en mai 1900, par un grand savant, le P. Parisot [1].

Tout le monde connaît cette mélodie triste et si enveloppante des *Lamentations* de Jérémie. Voici quelques versets en hébreu, puis en chant grégorien. Je crois absolument inédite l'exécution de ces récitatifs israélites dont l'importance repose tout entière sur ce fait que la communauté juive de Damas n'a jamais vu son existence interrompue. Nous sommes donc en présence de l'authentique traduction musicale.

Remarquez la *similitude* de l'intonation (sauf une note) et des cadences dans les deux chants damasquin et grégorien.

(*La* Schola *chante ces quelques versets*).

Conclusions.

Telles sont, Mesdames et Messieurs, les deux sources qui, convergeant leurs eaux, donnèrent à l'Église un premier fonds musical appelé chant *antégrégorien*.

Leur importance méritait bien qu'on s'y arrêtât un peu.

La *musique hébraïque* apporte donc avec la psalmodie tout ce qui suit la forme psalmique : l'accentuation, les inflexions, la liberté d'allure, l'entière indépendance du discours.

La *musique grecque* donne à son tour une expression distincte, basée sur le rythme, et le genre de composition des *nômes* ou *timbres*, dont l'imitation nous a valu la formation des antiennes et les règles de l'hymnodie.

Abbé P. Dartiguelongue.

(*A suivre.*)

1. *Tribune de Saint-Gervais*, 1902, p. 350.

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

A propos de la notation byzantine.

Nous avons reçu du R. P. J.-B. Thibaut, à propos du compte rendu que M. A. Gastoué a donné de son récent ouvrage, dans le numéro de mai, la longue lettre suivante, que notre impartialité nous fait un devoir d'insérer. Mais comme notre rédacteur est personnellement intéressé dans cette demande d' « explications et rectifications », le R. P. Thibaut ne trouvera pas mauvais que la publication de sa lettre soit suivie de la réponse de M. Gastoué.

Nous ajouterons seulement à la lettre du R. P. Thibaut des numéros d'ordre pour en subdiviser les divers paragraphes.

I

Lettre du R. P. J.-B. Thibaut.

Saint-Pétersbourg, 1-14 mai 1914.

Monsieur,

La *Tribune de Saint-Gervais*, dans son numéro de mai 1914, publie sous la signature de M. A. Gastoué un compte rendu soi-disant critique de mon dernier ouvrage d'archéologie musicale. L'exposé bien incomplet et par trop confus de ce musicologue appelle de ma part quelques explications et rectifications que vous voudrez bien me faire l'honneur de reproduire dans le prochain numéro de votre intéressante revue.

I. — Tout d'abord le titre exact de mon ouvrage est : *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque. — Exposé documentaire des manuscrits de Jérusalem, du Sinaï et de l'Athos conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg.*

Ce titre, quoi qu'en pense M. Gastoué, se justifie pleinement par le contenu et l'ordonnance de l'ouvrage. Mon but, en effet, a été d'établir, étape par étape, l'évolution complète des notations ekphonétique et hagiopolite grecque, sur la foi des monuments les plus précieux et les plus authentiques, jusque-là inconnus pour la plupart, ce qui m'amenait naturellement à en dresser l'état. J'y ai ajouté nombre de reproductions phototypiques pour le plus grand profit des travailleurs.

II. — Si on examine ces reproductions, on verra qu'à une exception près, elles intéressent toutes la musique. Dans le chapitre 1er de la première partie, j'établis que les *dix accents prosodiques grecs*, qui devinrent la base du système de la notation

ekphonétique, ne font leur apparition régulière dans les livres liturgiques qu'au cours du VIe siècle. Les onze premières planches ne sont là que pour permettre au lecteur de vérifier cette importante assertion.

III. — L'emploi exceptionnel de ces signes prosodiques qui se manifeste dans le codex XLIV m'amenait à compléter cet exposé par l'étude de cet inappréciable manuscrit que j'ai dénommé *Sinaïticus L* (liturgicus) et dont je revendique la découverte. L'étude de ce document m'a conduit à la solution des problèmes liturgiques et hymnodiques de la plus haute importance, bien que M. Gastoué n'en souffle mot. Entre parenthèse, j'ai déterminé à cette occasion le véritable rôle des chants primitifs les plus célèbres de la liturgie : *L. O. Monogénès*, le *Chérouvicon*, le *Christus resurrexit*. Et, ce qu'il était bien opportun de signaler aux musiciens, j'y ai formulé les principes d'évolution de l'hymnodie chrétienne apportant à la terminologie de cette science des définitions nouvelles qui intéressent les termes fondamentaux d'*acrostiche*, d'*antiphone*, de *tropaire* et de *stichère*.

A la page 25, qui est peut-être la plus précieuse de tout l'ouvrage, car elle consacre une découverte que Mgr Duchesne a daigné qualifier d'extraordinaire, je démontre que la procession solennelle de l'oblation, qui se déroule au chant de l'*alleluia* et du *chérouvicon*, est la dramatique réalisation du XIXe chapitre de l'Apocalypse, et qu'elle a déterminé au VIe siècle, la création des habits pontificaux, tels qu'ils sont encore en usage chez les Orientaux. En tout cela, M. Gastoué n'a vu que la représentation de l'évêque grec sans comprendre le motif même de cette reproduction.

IV. — Dans le chapitre II, j'établis le système de la notation ekphonétique. M. Gastoué trouve à ce sujet que « je me suis donné un très grand mal pour prouver que la notation musicale est une transformation des accents, ce dont personne ne doute ». Entendons-nous : Ce dont personne ne doute depuis E. de Coussemaker, c'est que la notation musicale dérive des accents fondamentaux : l'*accent aigu*, l'*accent grave* et l'*accent circonflexe*. Ce dont personne ne s'était avisé, et ce que j'établis sans conteste c'est que la notation ekphonétique est constituée par l'*ensemble des dix accents, prosodiques grecs*, plus une figure, la *paraklitiké*, qui me paraît être le point d'interrogation des Latins. Bien que j'aie traité ce sujet ailleurs, il m'appartenait incontestablement de le reprendre dans mon nouvel ouvrage consacré à une étude d'ensemble sur la notation musicale.

V. — Les plus anciens monuments de la notation ekphonétique remontent au VIIIe siècle ; c'est là un fait positif qui ne souffre pas de démenti. Quant au *Codex Ephraemi Syri rescriptus*, j'affirme encore une fois qu'il n'est pas antérieur au VIIIe siècle. « Sur quoi repose cette affirmation catégorique ? Sur ceci, dit M. Gastoué : l'*Ephraemi* contient des signes ekphonétiques ; or, ceux-ci n'apparaissent qu'au VIIIe siècle ; donc le manuscrit est de cette époque. » — Mille pardons, ce raisonnement est de M. Gastoué, je le récuse absolument. Mon affirmation catégorique repose uniquement sur mes connaissances paléographiques. Depuis quinze ans que j'ai abordé l'étude de cette science sous les auspices d'un maître comme M. F. Ouspensky, directeur de l'Institut archéologique russe de Constantinople, j'estime avoir fait quelques progrès et j'en fournis la preuve dans mes *Monuments* en formulant pour la première fois *la loi d'évolution* de l'écriture onciale grecque, à l'occasion de l'examen du *Codex sinaïticus* (p. 5). Qu'on applique cette loi au *Codex Ephraemi*, et l'on se convaincra qu'il est bel et bien du VIIIe siècle. Quant aux exégètes qui tiennent ce document comme l'un des quatre plus anciens textes de l'Évangile, leur devoir est tout tracé : établir le mal fondé de la loi que j'ai formulée au sujet de l'évolution de l'écriture onciale grecque, ou réformer leur jugement sur un point particulier qui ne relève pas de leur compétence.

VI. — Dans la deuxième partie de mon ouvrage, j'établis sur la foi des seuls documents byzantins non pas « mon système », mais le système véritable de la notation hagiopolite qui comporte deux principales phases : l'une purement *rythmique* et non pas *cheironomique* ; l'autre *diastématique*. Suivant un plan déterminé, j'illustre ma démonstration de nombreuses reproductions de documents musicaux. A l'occasion

de l'étude du précieux hirmologe n° DLVII, que je reproduis en entier à la fin de l'ouvrage à cause de son importance et de son ampleur, il m'a été donné de révéler l'existence et de fixer l'économie de la *séquence grecque* modèle de la *séquence latine*, définissant à ce propos tous les termes hymnodiques jugés plus ou moins barbares par le cardinal Pitra, tels que ceux d'*hirmos*, de *kataliase*, de *kathisma*, d'*hypakoé*, de *kondakion* et d'*oikos*. Voilà, ce me semble, des résultats acquis à la science hymnographique qui ne manquent certes pas d'intérêt pour le musicien. D'où vient donc que M. Gastoué n'en souffle pas mot ? Ce docte musicologue se plaint de son côté que je ne lui ai pas fait l'honneur de le citer, alors que j'ai dû utiliser son *catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque nationale*, à propos du fragment d'hirmologe de Chartres. Je répondrai à ceci, que ce fragment d'hirmologe de Chartres m'était connu de longue date par des reproductions photographiques que feu M. Pierre Aubry avait bien voulu mettre à ma disposition.

VII. — Je ne refuse point, certes, de saisir toute occasion de citer avec éloge les doctes travaux des savants musicologues de notre temps, mais j'estime que ce doit être à charge de réciprocité !

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, avec ces quelques explications et rectifications, l'hommage de ma parfaite considération.

P. J.-B. Thibaut,
Des Augustins de l'Assomption.

II

Réponse de M. A. Gastoué.

Il m'est facile de répondre aux observations que me présente, par la lettre précédente, le R. P. Thibaut, autant qu'il m'est pénible de le faire envers un confrère en musicologie byzantine, qui fut autrefois collaborateur de la *Tribune*. Admettons avec l'auteur de cette lettre que mon compte rendu, qui comprend deux pages et demie de la revue, soit « bien incomplet et par trop confus », ce dont, je l'avoue humblement, je ne me suis pas aperçu, et venons aux faits.

I. — Je ne vois pas que le R. P. Thibaut puisse s'offusquer de ce que je n'aie pas reproduit intégralement son titre entier, avec l'incidente : *Exposé documentaire des manuscrits de Jérusalem, du Sinaï et de l'Athos conservés*, etc. Il est assez clair que des monuments des notations ekphonétique et hagiopolite du chant byzantin, datant du haut moyen âge, ne peuvent provenir que des centres où cet art était en usage, et j'ai si peu contesté que le P. Thibaut ait « ajouté nombre de reproductions phototypiques pour le plus grand profit des travailleurs », que je l'en ai particulièrement loué dans le dernier alinéa de mon compte rendu.

II. — (Voir IV.)

III. — Le P. Thibaut me reproche de n'avoir pas insisté sur l'importance liturgique de ses « découvertes ». Mais je l'ai soulignée, cette importance, et il me semble que, dans une revue avant tout musicale, cela suffisait. Car, s'il avait fallu examiner toute la partie proprement documentaire des formules liturgiques, des rits, du symbolisme des vêtements, etc., qu'étudie l'auteur de front avec la musique, plusieurs pages eussent été nécessaires pour la présenter... ou la critiquer. Car « la solution des problèmes liturgiques et hymnodiques de la plus haute importance » que revendique le Révérend Père n'apparaîtrait peut-être pas telle à tout le monde, et ce n'est pas d'aujourd'hui que, en particulier, l'on a rapproché du chœur des anciennes basiliques, la description imagée qu'on lit au chapitre xix de l'Apocalypse. Quant aux définitions de l'*antiphone*, par exemple, de l'*ephymnion*, de l'*acrostiche*, ou aux origines des « odes » des cantiques, des mélodes, je defie bien qui ce soit de voir quelque chose de nouveau dans ce qu'en dit le P. Thibaut. Cf. seulement les articles correspondants du *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* de Dom Cabrol, aux mots *antienne*, *antiphone dans la liturgie grecque* (art. du R. P. L. Petit,

spécialiste que ne récusera pas le P. Thibaut, son élève), *Antioche* (liturgie d'), etc.

IV (et II). — Oui, il appartient effectivement sans conteste au P. Thibaut, — et je ne lui ai jamais, que je croie, dénié, — d'avoir cherché à rapprocher les « dix accents prosodiques grecs » des signes ekphonétiques de la notation des lectionnaires. Mais il est inexact de dire que « personne ne s'était avisé » de chercher, « depuis E. De Coussemaker », en dehors des accents aigu, grave et circonflexe. Car, pour mon compte, j'ai de plus signalé l'emploi de l'anticirconflexe, de la virgule, du point et de l'apostrophe, soit dans mes *Origines du chant romain*, en 1906, soit dans mon *Catalogue des mss. de musique byzantine*, publié en 1907. A chacun son dû. Mais si l'auteur croit avoir « établi sans conteste » que la notation ekphonétique « est constituée par l'ensemble » des accents prosodiques grecs, c'est précisément l'un des cas où je mets en garde le lecteur contre les déductions du P. Thibaut, et je n'excède pas en cela, ce me semble, le droit de critique. Car la similitude de forme ne saurait toujours impliquer une analogie dans la signification pratique.

V. — Pourquoi souligner que « les plus anciens monuments », etc., constituent « un fait positif qui ne souffre pas de démenti » ? Où ai-je bien pu dire le contraire ? Quant à ce que conclut le P. Thibaut au sujet du célèbre *Ephraemi*, je maintiens, jusqu'à plus ample informé, mes positions antérieurement prises, mon confrère ne paraissant pas se douter, ce que j'ai cependant, et non pas le premier, fait ressortir dans mon *Catalogue*, que ce fameux ms., qu'il a à peine étudié, offre un ensemble de signes ekphonétiques, *différent* de tous les autres mss., et, de l'aveu des meilleurs paléographes grecs, de beaucoup antérieur à ceux-ci.

VI. — Sur ce point, si le P. Thibaut croit qu'il lui « a été donné de révéler (!) l'existence et de fixer l'économie de la *séquence grecque*, modèle de la *séquence latine* » ; j'ai cependant souvenance d'avoir lu exactement la même théorie dans l'ouvrage de notre confrère le Dr P. Wagner, *Ursprung und Entwicklung d. gregor. Ges.*, paru en 1901, et dans des articles du même, publiés antérieurement dans la *Revue* de M. Combarieu, où écrivait alors le P. Thibaut. J'estime d'ailleurs que l'un et l'autre ont été abusés par le terme grec *akolonthia*, qui, s'il veut dire grammaticalement la même chose que le latin *sequentia*, est cependant employé dans un tout autre sens : ce que Christ avait déjà relevé dans son *Anthologia græca* en 1870.

J'ai précisément signalé tout cela, et montré que le prototype byzantin de la séquence latine se trouve dans une catégorie de tropaires, dont justement le P. Thibaut ne souffle mot. Voir ma communication au Congrès de Bâle, en 1906, où j'ai justement traité le même sujet, avec textes musicaux à l'appui.

Pour sa définition du *hirmos*, elle n'offre absolument rien de neuf, et quant à celles du *kathisma*, de l'*hypakoè*, du *kondakion* et de l'*oikos*, elles sont assurément neuves, curieuses et vraisemblables, mais, puisque purement symboliques, en quoi intéressent-elles la pratique musicale ?

Enfin, puisque mon érudit contradicteur dit que le fragment d'hirmologe de Chartres — QUE J'AI DÉCOUVERT — lui était « connu de longue date », j'ajoute que, si le P. Thibaut en doit la communication photographique à mon regretté ami Pierre Aubry, c'est avec mon autorisation, car, à la suite de ma reconnaissance de ce fragment dont j'avais reconnu la haute importance, c'est *moi* qui ai fait photographier ce document, et qui en remis à Aubry des positifs pour sa collection.

VII. — Pour ce qui est de la dernière phrase de la lettre du P. Thibaut, j'en prends acte pour l'avenir. Car, à ma connaissance, il ne m'a point fait l'honneur, et depuis longtemps, de citer mes travaux sur des sujets qui nous sont communs : je n'ai, pour mon compte, jamais omis de citer les siens.

A. GASTOUÉ.

Nouvelles publications du Bureau d'Édition

Répertoire moderne. Série I. — Motets et Messes à voix mixtes.

Cette collection s'est enrichie d'un nombre considérable d'œuvres nouvelles des plus intéressantes. Nous n'avons que trop tardé dejà à les signaler à nos lecteurs. La liste en est longue ; aussi nous contenterons-nous de ne caractériser chacune que par un mot.

N° 135. — A. Gastoué : *Missa paschalis*, à 4 voix, net : 2 fr.

Cette belle œuvre, si habilement construite sur les antiennes et mélodies pascales, est d'une appropriation parfaite et d'un effet remarquable.

N° 136. — A. Gastoué : *Deus Israel conjungat vos*, à 5 voix, net : 2 fr.

Édifice sonore d'une magnifique ampleur pour les messes solennelles de mariage.

N° 137. — G. Berruyer : *Quatre Motets faciles*, à 4 voix, net : 2 fr. (I. *Adoro te* ; — *Tu es Petrus* ; — III. *Tantum ergo* ; — IV. *In manus tuas, Domine*).

Mélodies simples et sobres, dont l'harmonisation délicate rehausse le charme et l'expression.

N° 138. — J. Meunier : *In exitu Israel* à 4 voix, net : 1 fr. 25.

N° 139. — — *Lauda Jerusalem*, à 4 voix, net : 1 fr.

Destinés à alterner avec la psalmodie grégorienne, dont toutes les intonations sont notées en tête dans une tonalité correspondante. L'inspiration musicale est très réussie et le texte, pour éviter toute erreur, reproduit avec le plus grand soin.

N° 140. — J. Meunier : *Miserere mei, Deus*, à 4 voix, net : 1 fr. 75.

Deux modulations très expressives alternant, l'une avec la psalmodie traditionnelle, l'autre avec la psalmodie du 1er ton en D.

N° 141. — A. Marty : *Tu es Petrus*, à 4 ou 7 voix, net : 1 fr. 50.

Solidement charpenté sur la mélodie grégorienne et d'une vigoureuse inspiration, ce motet est d'un effet choral superbe.

N° 142. — Haumesser : *Messe de Requiem*, d'après l'Édition Vaticane, à 4 voix, net : 2 fr. 50.

Une harmonisation discrète, originale et richement contrepointée, accompagne, sans l'alourdir aucunement, la mélodie grégorienne.

N° 143. — Abbé Dagand : *Messe en l'honneur de saint Benoît*, à 3 voix (A. T. B.), net : 3 fr. 50.

D'un style polyphonique très simple, cette messe est d'un usage facile.

N° 144. — Abbé Dagand : *O vos omnes*, à 4 voix, net : 1 fr. 50.

Œuvre d'un profond sentiment religieux.

N° 145. — R. Vierne : *O Jesu, ego amo te*, à 4 voix, net : 1 fr. 25.

Sous un beau choral du chanoine H. Poivet, l'auteur a su tracer des dessins mélodiques d'une émouvante simplicité.

N° 146. — L. Saint-Requier : *Sancta et Immaculata*, à 4 voix, net : 1 fr. 50.

Œuvre toute de douceur et d'un sentiment très recueilli.

N° 147. — Abbé L. Perruchot : *Messe de mariage*, à 4 voix, net : 3 fr. 50.

Composition d'une grande beauté, superbement édifiée sur un large motif ; à l'exécution, elle est d'un effet splendide. Les trois parties de cette messe sont éditées à part. Le *Deus Israel* pour basse solo et chœur à voix, net : 1 fr. 50.

L'*In te speravi* pour ténor solo et chœur à 4 voix, net : 1 fr. 75.

L'*Ecce sic benedicetur* pour baryton solo et chœur à 4 voix, net : 1 fr. 50.

(*A suivre.*) C. de T.

BIBLIOGRAPHIE

TRIBUNE MUSICALE, nº 4, juillet 1914. — Abbé C. Boyer : *Salve Regina*, à 2 voix égales ; Abbé L. Perruchot : *Invocations*, à 2 voix égales (*Veni Creator*, *Cor Jesu*, *Parce Domine*) ; Abbé F. Brun : *Salve Regina caelitum*, à 2 voix égales ; Abbé Bruneau : *Assomption*, cantique.

Nº 5, Août 1914. — F. de La Tombelle : *Ecce Panis angelorum*, à 2 voix égales ; Abbé E. Chaminade : *O quam suavis est*, à 2 voix égales ; Abbé L. Perruchot : *Ave verum corpus*, à 2 voix mixtes ; J. Gravollet : *Chanson de Mai*, chant de promenade ; R. P. Lhoumeau : *Le monde en vain*, cantique.

D. M. Festugière : **Qu'est-ce que la liturgie ?** *Sa définition. Ses fins. Sa mission. Un chapitre de théologie et de sociologie surnaturelle.* Abbaye de Maredsous, Paris, Gabalda, 1914. In-12, 110 p. Prix : 1 fr. 25.

L'auteur s'efforce dans ce petit volume de placer la question de la liturgie sacrée sur son véritable terrain théologique. Il précise les éléments d'une bonne *définition* scientifique de la liturgie ; il en indique *les fins*, correspondantes aux différents caractères de la communauté chrétienne qu'est l'Église ; enfin, il passe à l'étude de *sa mission* : la liturgie est la méthode authentiquement instituée par l'Église pour assimiler les âmes à Jésus-Christ. Dans quelques appendices, une part a dû être faite — vu les circonstances du moment — à la controverse. Mais tout le corps de l'ouvrage est consacré à l'exposition *doctrinale*. Cette exposition est bien conduite, très fouillée en plus d'une page (notamment dans le chapitre sur *les fins* de la liturgie) et d'une grande originalité : elle éclairera bien des esprits.

Laurent Ceillier : **Prélude, Lude, Interlude et Postlude pour le piano.** (Prix net : 5 francs, chez Durand.)

Pourquoi sur les vingt-six pages qu'a écrites M. Ceillier, le lude ne comprend-il qu'une seule page ? Je ne comprends guère ce « repas » dont les « hors-d'œuvre » sont beaucoup plus importants que le plat principal. Cette restriction faite, je dois ajouter que nous nous trouvons en présence d'une œuvre tout à fait remarquable. C'est une suite de quatre mouvements, construits dans la forme cyclique dont le premier est un choral varié, le second un lied très court, le troisième un lied plus long et le dernier un allegro de sonate. Ces pages qui se recommandent de César Franck et de Beethoven sont néanmoins personnelles. Elles montrent que l'élève

de M. Roger Ducasse est devenu un maître à son tour qui se montre successivement d'une admirable puissance d'expression (prélude, postlude) ou d'une délicieuse mélancolie (lude, interlude). En considérant cette œuvre, que je placerais non loin de la sonate de M. Dukas, j'estime que M. Ceillier est un des jeunes compositeurs sur lequel nous devons fonder le plus d'espérances.

J. Peyrot.

Georges Servières : **Épisodes d'histoire musicale**, un vol. in-16, de 309 pages, 3 fr. 50. Fischbacher, éditeur, 33, rue de Seine, Paris.

Parmi les nombreux articles qu'il a publiés depuis plus de vingt ans, dans des revues, spéciales ou non, telles que *le Guide musical*, *Musica*, *la Revue bleue*, *la Tribune de Saint-Gervais*, etc., M. Georges Servières en a rassemblé une dizaine sous ce titre : *Épisodes d'histoire musicale*, non sans les avoir retouchés, complétés, mis à jour.

Qu'elles aient été ou non motivées par l'actualité, ces études offrent toujours un caractère de sérieuse documentation historique. Deux d'entre elles : *Les Oratorios de Le Sueur*, *La Chapelle royale sous la Restauration*, sont corroborées, presque à chaque page, par des pièces d'archives. Elles concernent, directement ou indirectement, des compositeurs célèbres : Gluck, Le Sueur, Cherubini, Mozart, Beethoven, Weber, Robert Schumann et Richard Wagner, élucident des questions mal connues ou négligées jusqu'ici par les musicographes et font justice de quelques légendes. *L'histoire des Concerts à l'Opéra*, les investigations de l'auteur sur *l'origine de l'Orchestre invisible*, l'analyse approfondie qu'il nous offre des *Mystères d'Isis*, première adaptation française de la *Flûte enchantée*, des autres opéras de *Léonore*, du *Vaisseau-Fantôme* de Dietsch, fabriqué sur un scénario acheté à Wagner, ses recherches sur *les chorégraphies anciennes*, représentent diverses formes de cette fine curiosité pour les choses du passé dont témoignent les ouvrages antérieurs de M. G. Servières.

VIENT DE PARAITRE :

Vesperae summorum festorum et completorium, *entièrement noté selon le nouvel Antiphonaire*, édition Schwann C [9], un vol. de 147 p., 2 fr.

Contient les secondes vêpres (psaumes et hymnes) de Noël, l'Épiphanie, Pâques, l'Ascension, la Pentecôte, Fête-Dieu, Immaculée-Conception, saints Pierre et Paul, l'Assomption, la Toussaint, ainsi que les vêpres des défunts, les complies du dimanche et les 4 antiennes à la sainte Vierge.

Psalmi vespertini et completorium (psaumes des vêpres de presque toutes les fêtes de l'année, des vêpres des défunts entièrement notés selon le nouvel Antiphonaire, et Complies), édition Schwann C[7], un volume de 244 pages, 3 fr. 10.

On trouve, dans ce très précieux manuel qui est la seconde édition très augmentée de celui paru l'an dernier, outre tous les psaumes notés dans tous les tons en usage, les 4 antiennes à la sainte Vierge, le *Regina caeli* et le *Salve Regina* notés en plus en chant simple, l'hymne *Te lucis*, les chants du *Benedicamus*, de l'*In manus* ; l'exécution typographique de ces deux manuels est irréprochable et d'une lisibilité parfaite. Ce livre rendra de grands services aux maîtrises et aux chœurs de chant.

Abbés J.-M. Delporte. **Nouveau Recueil de cantiques et motets populaires** [1] un vol. in-18 de 176 pages, relié toile : 1 fr. 50. Desclée, éditeur.

C'est un recueil qui ne ressemble en rien aux recueils similaires répandus jusqu'ici dans le public catholique, lesquels, pour la plupart, ne renferment que des cantiques fades où l'insignifiance des mélodies le dispute à la niaiserie des paroles. Il s'agit ici dans la 1re partie d'une sélection de 94 cantiques sur des poésies nouvelles ou anciennes — parmi celles qui sont irréprochables au point de vue du style et de la prosodie — sur lesquelles des mélodies ont été composées, « assez religieuses pour toucher les âmes, assez charmantes pour plaire à la foule, assez délicates pour ne pas déplaire aux artistes ». Parmi les collaborateurs artistiques, il nous suffira de mentionner, pour faire l'éloge de l'ensemble, les noms de Bach, Bordes, Boyer, d'Indy, dom Deprez, Gastoué, Guilmant, Haendel, Piel, Saint-Requier, de La Tombelle, etc. La 2e partie contient, pour les saluts, 61 motets musicaux ou méloies grégoriennes, ces dernièree choisies avec beaucoup de goût et conformes, toujours, à la version vaticane. On aurait pu désirer que les auteurs négligeassent les épisèmes verticaux qui ne pourront, croyons-nous, que faire mal chanter ces belles mélodies comme, par exemple, celle du *Dei Matris cantibus* ou de l'*Omni die*, dont l'auteur lui-même, Dom Pothier, réprouve cette interprétation « épisématique ». Cette réserve faite, nous ne pouvons que féliciter les auteurs de ce très excellent recueil dont les pages, « pleines de distinction et de piété », méritent d'être recommandées à tous les directeurs de maisons d'éducation, aux œuvres de catéchisme, aux confréries et aux maîtrises.

G. B.

LA REVUE DES REVUES est remise au prochain numéro.

1. Une édition supplémentée du présent recueil existe sous le nom de : **Manuel de chant complet** ; elle contient, outre la collection des cantiques et motets, le *Kyriale*, suivi de la *Messe des morts*, les *Psaumes* et *Hymnes* du *dimanche* et des principales *fêtes*, suivis des *Complies* et des *Vêpres des morts*, édition très pratique ; un vol relié toile : 2 fr. 50.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'imprimerie

Supplément à la **Tribune de Saint-Gervais** — Juillet-Août 1914

Nouveau Répertoire d'Œuvres Modernes à voix égales

SALUT

A DEUX VOIX ÉGALES

PAR

Adolphe Marty

Partition avec accompagnement . . . . . *net :* 2.50
Parties de Chœur. . . . . *net :* 0.40

BUREAU D'ÉDITION DE LA SCHOLA CANTORUM
269, Rue Saint-Jacques, Paris (Vme)

Dépositaires à l'Etranger :

BREITKOPF & HÆRTEL
BRUXELLES — LEIPZIG — LONDRES

L. DOTÉSIO
BARCELONE — BILBAO — MADRID

FŒTISCH FRÈRES (S. A.)
LAUSANNE (VEVEY)

NOUVEAU RÉPERTOIRE D'ŒUVRES MODERNES
1re SÉRIE : MOTETS ET MESSES À VOIX ÉGALES

SALUT

A 2 VOIX ÉGALES

N° 20

ADOLPHE MARTY
Op. 25

I
O SACRUM CONVIVIUM

Andante espressivo (♩ = 69)

SOPRANOS

ALTOS

3

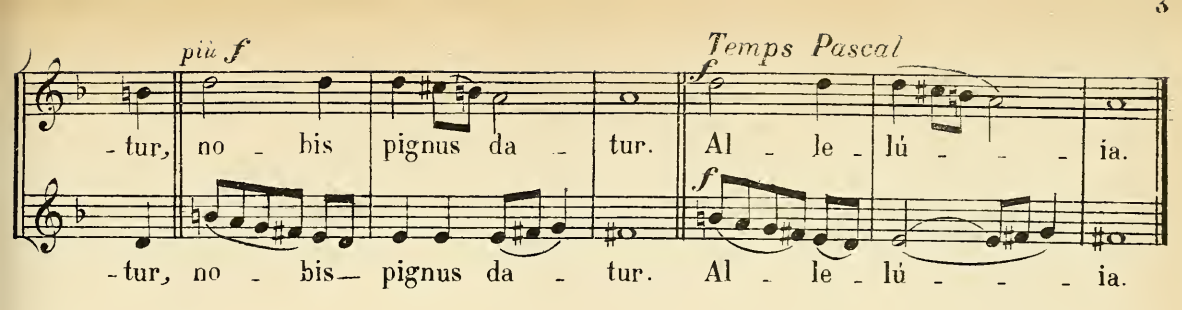
mf

O sa - crum con - vi - vi - um in quo Chri - stus sú - mi - tur; re - có - li - tur memóri - a passi - ó - nis e - jus; mens im - plé - tur grá - ti - a, et fu - tú - rae gló - ri - ae, et fu - tú - rae glóri - ae no - bis pig - nus da -

O sa - crum convi - vi - um in quo Chri - stus sú - mi - tur; re - có - li - tur me - mó - ri - a pas - si - ó - nis e - jus; mens im - plé - tur grá - ti - a, et fu - tú - rae glóri - ae, et fu - tú - rae glóri - ae pignus da -

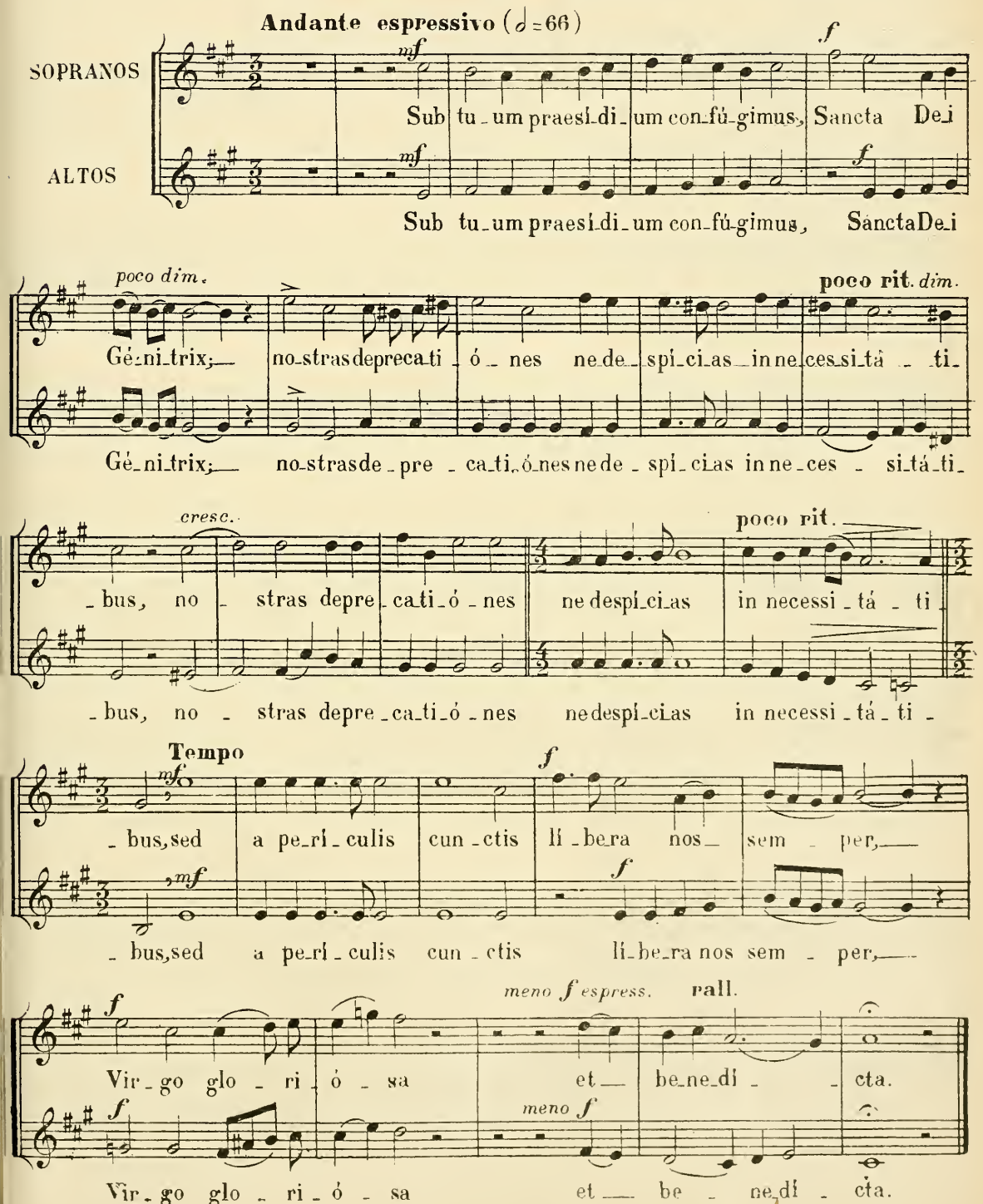
Partition, net : 2f50 Parties de Chœur, net : 0f40
"SCHOLA CANTORUM" 269, rue Saint-Jacques, Paris

Tous droits réservés

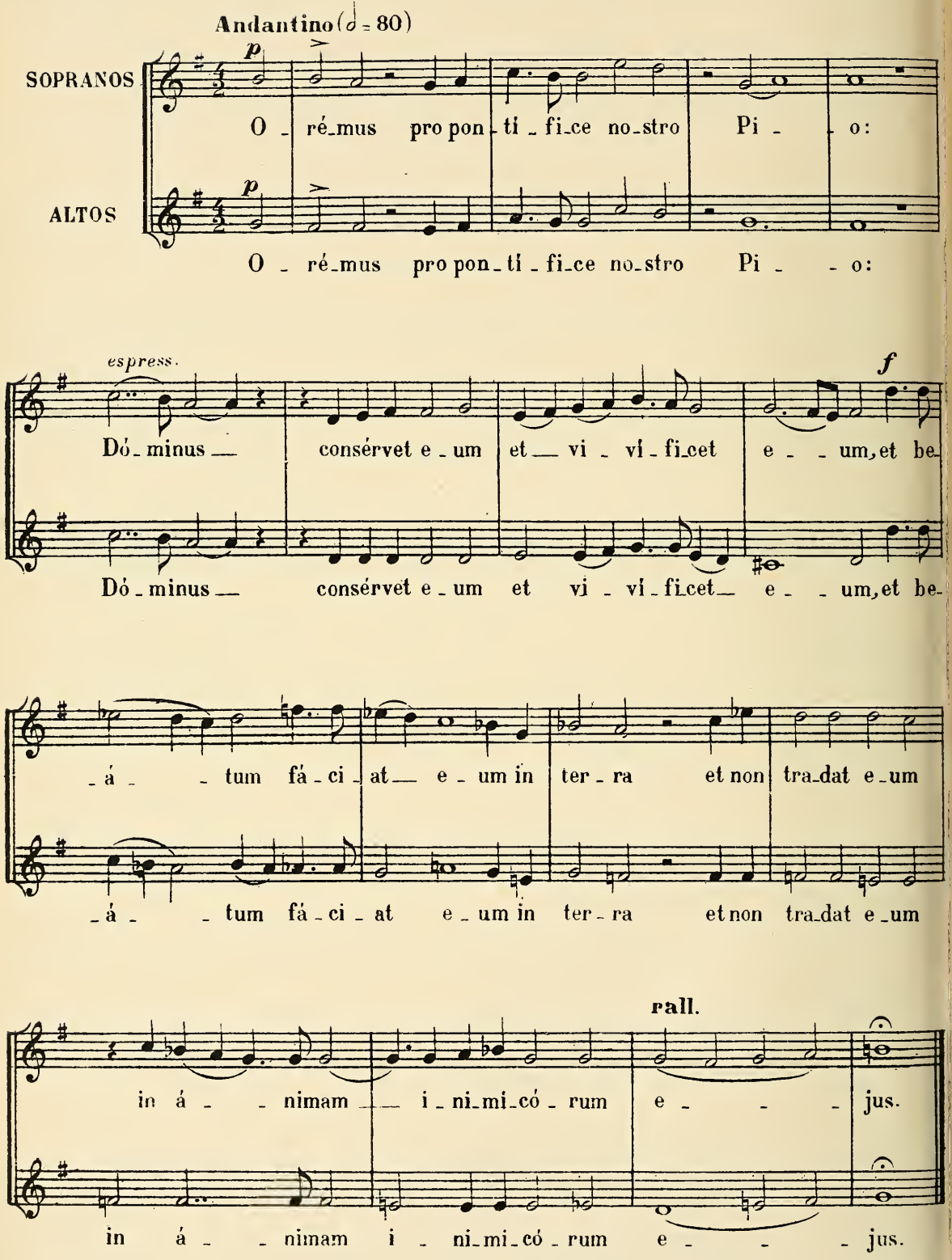


II

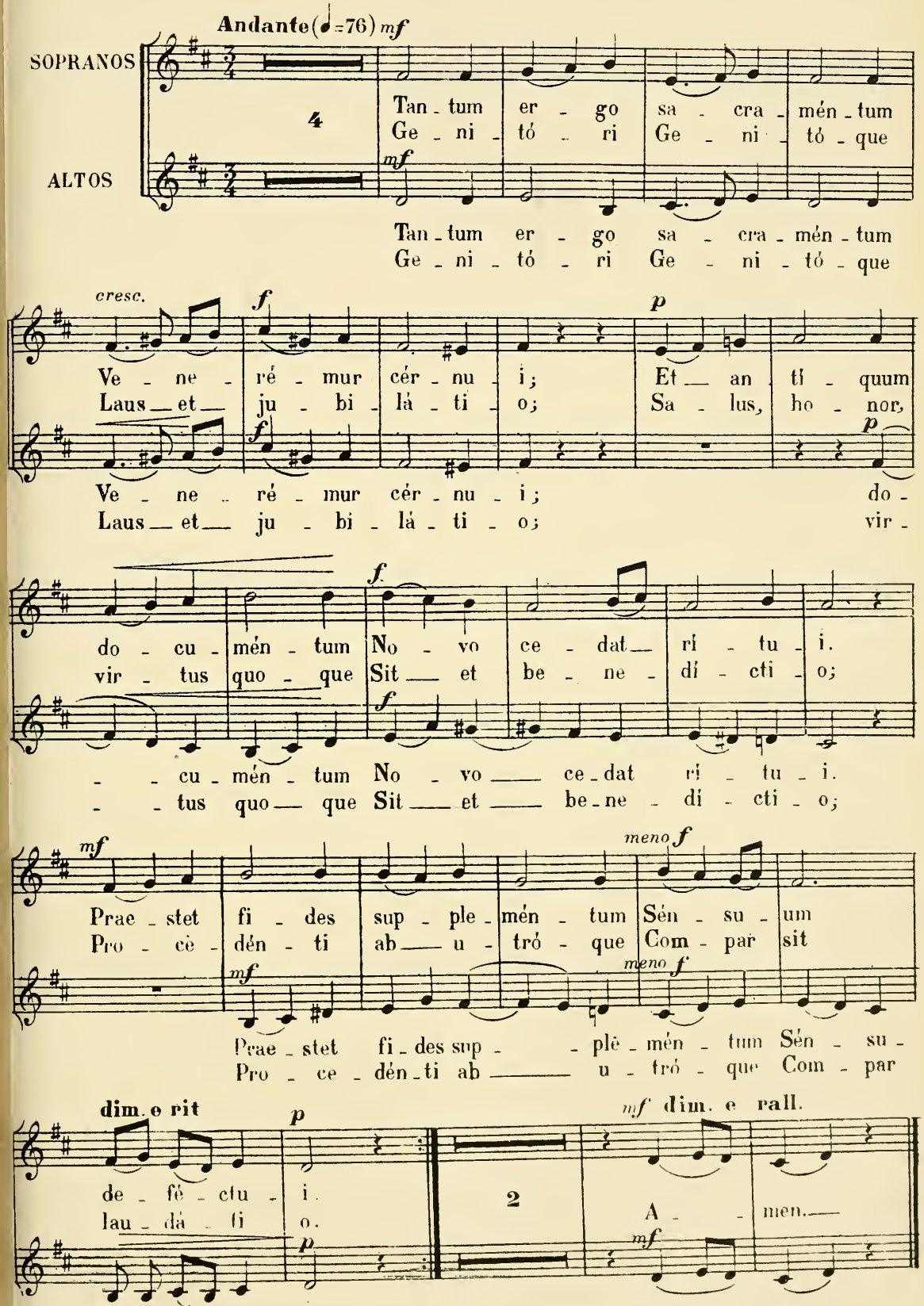
SUB TUUM PRAESIDIUM



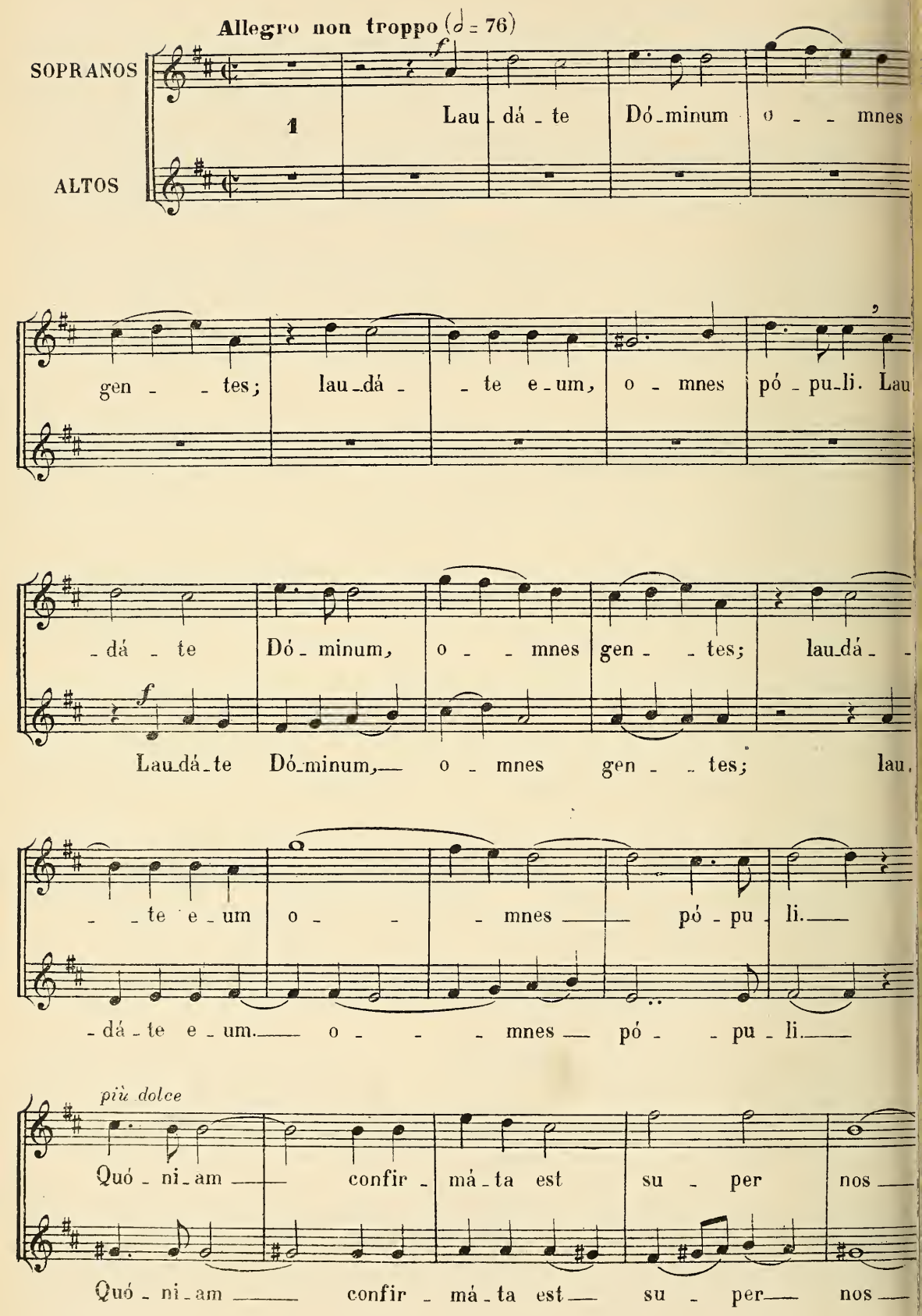
OREMUS PRO PONTIFICE

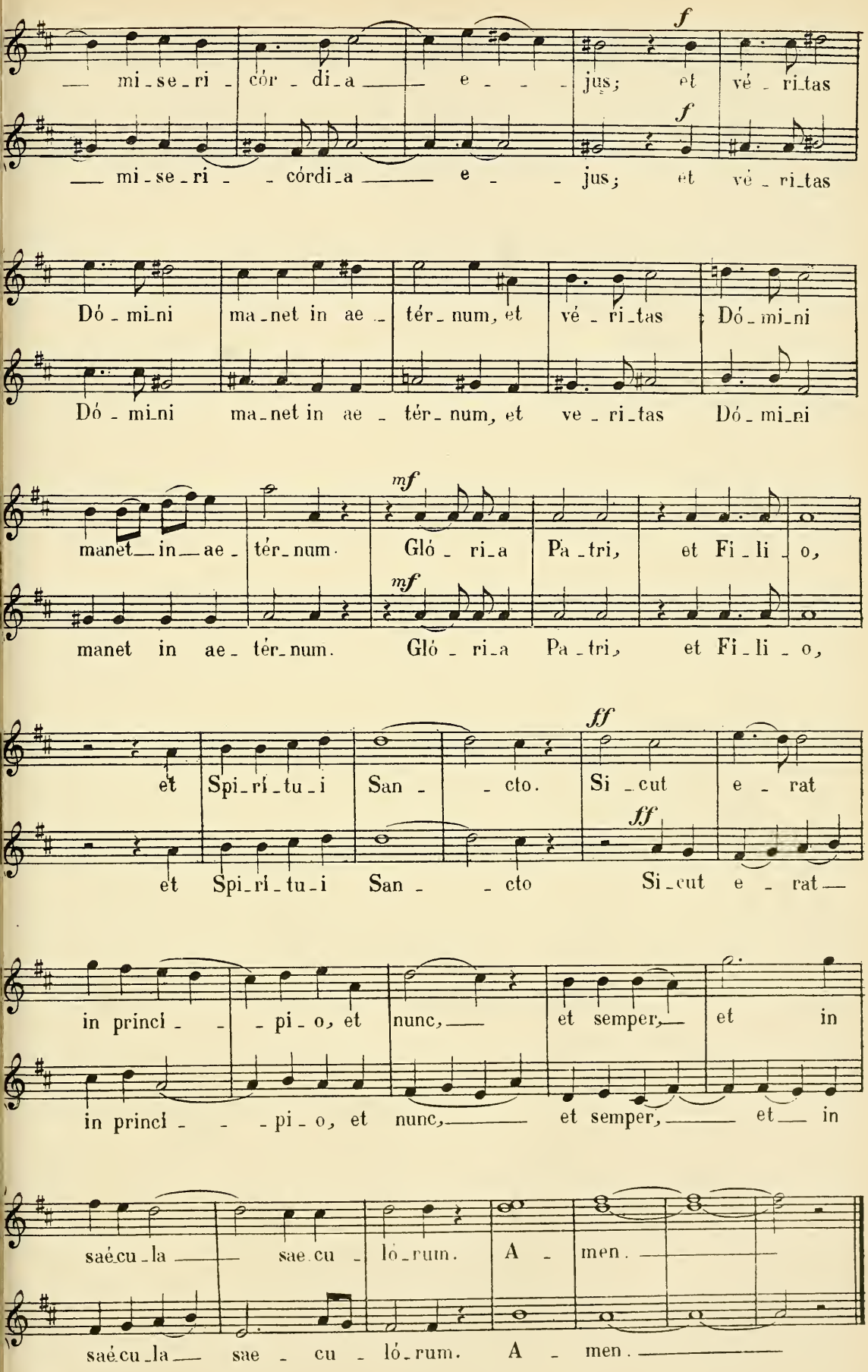


TANTUM ERGO


Andante (♩=76) mf
SOPRANOS
ALTOS
Tan - tum er - go sa - cra - mén - tum
Ge - ni - tó - ri Ge - ni - tó - que
Tan - tum er - go sa - cra - mén - tum
Ge - ni - tó - ri Ge - ni - tó - que
cresc.
Ve - ne - ré - mur cér - nu - i; Et an - ti - quum
Laus et ju - bi - lá - ti - o; Sa - lus, ho - nor,
Ve - ne - ré - mur cér - nu - i; do -
Laus et ju - bi - lá - ti - o; vir -
do - cu - mén - tum No - vo ce - dat ri - tu - i.
vir - tus quo - que Sit et be - ne - di - cti - o;
- - cu - mén - tum No - vo ce - dat ri - tu - i.
- - tus quo - que Sit et be - ne - di - cti - o;
Prae - stet fi - des sup - ple - mén - tum Sén - su - um
Pro - ce - dén - ti ab - u - tró - que Com - par sit
Prae - stet fi - des sup - - plé - mén - tum Sén - su -
Pro - ce - dén - ti ab - u - tró - que Com - par
dim. e rit
de - fé - ctu - i.
lau - dá - ti - o.
um de - fé - ctu - i.
sit laudá - ti - o.
dim. e rall.
A - - men.
A - - men.

LAUDATE DOMINUM




mi_se_ri_cór_di_a e_ _ _ jus; et vé_ri_tas
mi_se_ri_ _córdi_a e_ _ jus; et vé_ri_tas
Dó_mi_ni ma_net in ae_tér_num, et vé_ri_tas Dó_mi_ni
Dó_mi_ni ma_net in ae_tér_num, et ve_ri_tas Dó_mi_ni
manet in ae_tér_num. Gló_ri_a Pa_tri, et Fi_li_o,
manet in ae_tér_num. Gló_ri_a Pa_tri, et Fi_li_o,
et Spi_ri_tu_i San_ _cto. Si_cut e_rat
et Spi_ri_tu_i San_ _cto Si_cut e_rat
in princi_ _pi_o, et nunc, et semper, et in
in princi_ _pi_o, et nunc, et semper, et in
saé_cu_la sae_cu_ló_rum. A_men.
saé_cu_la sae_cu_ló_rum. A_men.

Vingtième Année — Nos 9-10 — Septembre-Octobre 1914

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle (fin). . . . . E. Borrel.
Nouvelles musicales : Cinquième Congrès de la Société internationale de musique (1er au 10 juin 1914), fin. J. Peyrot et G. Berruyer.
Un compositeur et musicien oublié : Chrétien Uhran (1790-1845). . . . . Charles Sarazin.
La musique de l'Église depuis ses origines jusqu'à nos jours (fin). . . . . Abbé P. Dartiguelongue.
Nouvelles publications du Bureau d'Édition. . . . C. de T.
Variétés : L'Art de foi et l'Art d'amour. . . . . Abbé M. Coulombeau.
Encartage : Messe brève en ut *à deux voix*. . . . . G. Berruyer.

Pour compléter la vingtième année de la Tribune, *et ne pas frustrer ses abonnés des fascicules auxquels le volume en cours de publication leur donne droit, nous avons voulu, malgré les difficultés de l'heure présente, faire paraître aujourd'hui deux numéros doubles, contenant les articles et comptes rendus qui étaient prêts au moment de la guerre, et dont la brusque mobilisation de nos rédacteurs et imprimeurs arrêta l'apparition. Ces deux fascicules terminent donc le volume XX, en faisant suite au numéro de juillet-août 1914. Nos lecteurs et abonnés voudront bien agréer nos excuses si les comptes rendus sont forcément arrêtés à cette dernière date ; il ne nous est pas possible, d'autre part, de dire la date à laquelle reprendra la publication de la Revue, subordonnée aux conditions de la situation actuelle.*

Plusieurs de nos amis, hélas ! sont dès maintenant disparus, et la musique d'église aura grandement à en pleurer la perte.

Nous demandons instamment à nos abonnés et lecteurs d'envoyer à la Rédaction le nom de ceux des nôtres qui auraient été victimes de la guerre, avec, s'il y a lieu, des détails, tels que les citations à l'ordre du jour, etc.

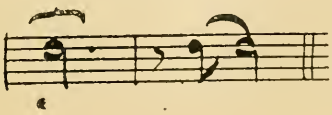
Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle

(*Fin*)

LES AGRÉMENTS (*Suite*).

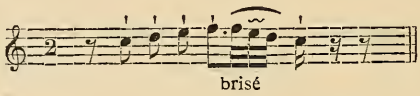
XXII. — ORNEMENTS DIVERS

La *Suspension* de Couperin et Rameau :

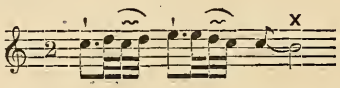


« Elle n'est guère usitée que dans les morceaux tendres et lents. Le silence qui précéde la note où elle est marquée doit être réglé par le goût de la personne qui exécute. » (Couperin.)

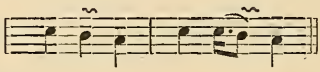
« Les *Brisés* servent à des expressions vives et légères ; ils sont préparés d'une note pointée, soit crochue, double ou triple, et mélangés d'un pincé, ou frémissement, qui marque la note sur laquelle le brisé retombe. » (Dellain.)



Cadence préparée par deux brisés :

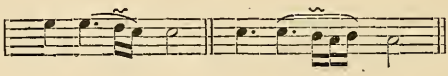


Dans Bordier on trouve l'indication d'une cadence brisée, qui consiste en un battement court, à peu près comme ceci :



L'expression *brisé* doit donc avoir en général le sens de tremblement très bref, un peu analogue à celui de la deuxième note du tour de gosier.

Lacassagne donne les exemples suivants de Cadences brisées :



« Elle se marque ~ sur plusieurs notes un peu Martellées qu'on passe ensemble à demi-voix. »

DES SIGNES

Maintenant que nous savons en quoi consistent les agréments, nous allons rechercher les signes graphiques au moyen desquels on les représentait. Nous avons vu que la même dénomination désigne souvent des agréments fort différents. Ici la confusion est extrême : Bérard et Blanchet remarquent en effet « qu'on n'a que trois signes pour douze agréments : **X** désigne quatre cadences, ~ la demi-cadence ; **C** le port de voix et le coulé ; on n'a pas de figure pour le flatté, l'accent, les sons filés. » Il ne faut donc pas s'étonner que les chercheurs qui ont essayé de retrouver les agréments anciens en remontant du signe à la chose signifiée aient perdu courage et aient déclaré l'énigme insoluble.

Blanchet ajoute : « Le nombre des signes étant insuffisant, les grâces les plus séduisantes du chant ne sçauroient passer sur le papier à l'aide de la gravure : aussi les agréments qu'on avait admirés dans l'exécution des plus beaux morceaux de Musique ne sont guère connus que de

quelques excellents chanteurs, et sont perdus pour les gens de la Capitale qui ne fréquentent point les spectacles, pour les Provinces, pour l'Europe, et pour la Postérité... » Il propose pour remédier à cet inconvénient une numérotation des agréments en chiffres arabes.

D'ailleurs les Français ont toujours été un peu sceptiques à l'égard de la notation des agréments : Bacilly observe déjà en 1679 « qu'un Maître qui exécutera un Air de toute sa politesse et ses agrémens, l'imprimera mille fois mieux dans l'oreille de son disciple en le chantant trois ou quatre fois que ne fera un autre qui n'aura pas tous les avantages de l'exécution, tant il est vray que le chant ne s'apprend que par l'exécution. » Il ajoute :

« En chant il y a des maximes générales et de la Routine : on peut chanter juste, bien prononcer, former les Cadences, les Diminutions qui se trouvent dans les seconds couplets, pourvu qu'elles soient marquées, etc. Mais de pouvoir adjouster aux premiers couplets ou simples certains agrémens qui ne se marquent point : les Ports de Voix, les Accens, certains Doublemens de Nottes presque imperceptibles, mesme les tremblemens sur les syllabes nécessaires et les appliquer à point nommé à ce mot et à cette syllabe, il faut une pratique du chant si grande que cela n'appartient qu'à un petit nombre de gens... Aussi on a recours aux Autheurs ou à ceux qui ont le bonheur de les approcher, et tel sçaura un air plus fidellement quoy qu'il ne l'ait appris que d'un Particulier qui le tiendra de l'Autheur, qu'un autre qui l'aura notté, quelque peine qu'il prenne pour en chercher les agrémens... L'application de la Méthode (*c'est-à-dire l'emploi des Agréments, Diminutions, Traits, Coulades, etc.*) à un Air particulier, à un Mot, à une syllabe est une chose si difficile, qu'il n'y a souvent que le bon goust qui en soit la Règle. » (Bacilly.)

Lacassagne est plus catégorique : « Les bons musiciens n'ont pas plus besoin de signes d'expression pour bien exécuter la musique qu'un Acteur pour bien jouer un rôle. Celui-ci observera naturellement tous les à-propos de l'aspiration et de l'expiration, d'où dépendent le ton et le son qui conviennent essentiellement à chaque objet et qui par là forment les agrémens de la Déclamation. Mais l'Autre, en suivant les mêmes principes, doit l'emporter par les charmes de la musique. »

*
* *

Parmi les signes, les uns sont de vrais neumes, c'est-à-dire indiquent graphiquement le mouvement de la voix ∽ = , le signe du tremblement ∼∼∼; les autres sont arbitraires, par exemple le **V** pour le port de voix, dont la forme est à rapprocher du *podatus* neumatique.

Toutes les fois que la chose est possible, on use de la petite note , Coulés, Ports de Voix, etc.

∼∼∼ ou ∼∼ = un tremblement, c'est un signe universellement adopté : Chambonnières, Couperin, Rameau, Lacassagne.

D'Ambruis l'interprète comme double Cadence : de Machy comme Battement.

désigne le tremblement chez Saint-Lambert. Placé sur des notes longues, il désigne le Flatement dans Hotteterre; redoublé : c'est le Balancement pour L'Affilard.

IW : Cadence appuyée : d'Anglebert, Le Roux, Dieupart, Rameau, Dupuit. Nivers l'interprète ainsi : par une Double Cadence.

, rare dans l'école française : tremblement de Montéclair.

+ désigne généralement la Cadence. Cependant il indique le Port de Voix chez Chambonnières, le Coulé chez Corette. Toinon distingue la Cadence appuyée : +, la Cadence sans appui : +. La Cadence appuyée s'indique souvent +

C'est le Pincé. Couperin graphie ainsi :

I ou accent droit indique l'Accent chez Berthet, d'Ambruis, L'Affilard, Denis, Montéclair. Chez Toinon I = . C'est le Son coupé de Couperin, Rameau : = .

Dans Nivers, on trouve : =

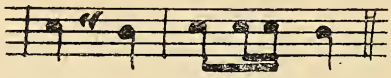
Borjon, Derozier, les Maîtres de Viole : Tremblement.

D'Anglebert, Dieupart : Pincé.

D'Anglebert : Pincé double. Le Roux, Rameau, Mondonville : Pincé.

Chute ou Port de voix ascendant ou descendant dans toute l'école des Clavecinistes et Organistes depuis d'Anglebert à Rameau.

Saint-Lambert a la double chute :

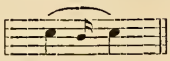


Port de voix et Pincé : d'Anglebert, Le Roux, Rousseau, Mondonville.

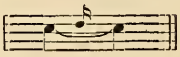
Double cadence. Clavecinistes et organistes jusqu'à Rameau ; Dupuit.

Tremblement continu : Couperin. Balancement : Choquel.

V Port de voix. Seul Saint-Lambert en fait le Signe de l'aspiration :



Λ D'Ambruis : Flatement. Denis et David : Martellement. Saint-Lambert, Aspiration :



Cadence appuyée, d'Ambruis.

× Cadence en l'air, d'Ambruis ; en général ce signe indique la Cadence, comme + .

Coulé en montant Coulé en descendant : Clavecinistes et Organistes jusqu'à Couperin.

Le Roux interprète ce signe ainsi :

« Séparez : »

C'est le Coulé de Le Roux et d'Anglebert.

⌒ indique le Coulé (l'Affilard, etc.), quelquefois le port de voix ou la chute.

Martellement.

Double martellement.

Port de voix : : Aspiration

de Machy.

Pincé, en Tablature ; Derozier.

Cadence brisée.

Cadence appuyée ou finale.

Buterne.

' Dans Couperin, Béthizy, c'est un signe de ponctuation qui marque la fin de la phrase. Dupuit nous avertit que dans les danses « on voit que de deux ou de quatre mesures il y a une terminaison de chant sensible après laquelle ou on répète le commencement du chant ou on commence une autre phrase : c'est à ces chûtes que peu de personnes font d'attention et d'où dépend cependant la perfection de l'exécution [1] ».

1. On comprendra, à l'inspection de ce tableau, combien il est désirable que les Éditeurs nous fournissent des textes conformes aux originaux, tels que ceux d'Al. Guilmant, quitte à traduire les agréments dans une table séparée. Les signes servent à suggérer à l'exécutant l'idée de faire un agrément ; ils sont placés aux endroits où une omission serait désastreuse ; mais sauf chez les clavecinistes et organistes de 1670 à 1730, les agréments ne sont presque jamais strictement marqués.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

§ 1er.

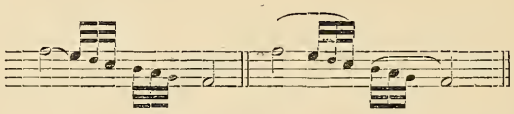
« Il faut observer que tous les Agréments qui altèrent la Mesure et le Mouvement ne se doivent jamais pratiquer. » (Rousseau.)

« Jamais les Agréments ne doivent altérer le chant ni la mesure de la pièce. Dans les pièces d'un mouvement gai, les Coulez et les Arpégez doivent passer plus vite que quand le mouvement est lent : il ne faut jamais se presser pour faire un agrément quelque vite qu'il doive passer ; il faut prendre son temps, préparer ses doigts et l'exécuter avec hardiesse et liberté. » (Saint-Lambert.) Cet auteur est suivi en cela par l'anonyme de 1735 : « En faisant les agréments, il ne faut jamais se presser. » Montéclair dit aussi : « Les petites nottes postiches (𝅗𝅥) ne servent que d'agrément, elles n'ont aucune valeur et ne se nomment point (dans la solmisation). »

Durieu dit aussi : « Il est des cas où le goût exige que la petite note soit longue ; pour lors on emprunte sur la valeur de la note suivante, la mesure ne devant jamais être altérée. »

§ 2.

« Les petites croches qu'on met devant les grosses notes marquent les coulez et les Ports de Voix et elles doivent être liées avec les notes qui les suivent : 𝅗𝅥 𝅘𝅥 ... Les traits et agréments sont composés de notes liées. » Exemple de coulé :

Coulé ;  (Toinon).

Durieu, un siècle plus tard, professe la même doctrine : « Les petites notes n'ont aucune valeur et sont seulement des notes de goût ; on les passe communément légèrement ; elles sont presque toujours liées avec la note suivante. »

§ 3.

Nous avons déjà vu qu'on recommande de faire les mêmes agréments dans la musique vocale et instrumentale. Voici deux textes nouveaux : « La Musique étant la même pour les Voix comme pour les Instruments, on devrait se servir des mêmes noms et convenir unanimement des figures les plus propres à représenter les agréments du chant. Je vais suivre en cela l'usage. » (Montéclair.) Mondonville, en tête de ses *Pièces de Clavecin en Sonates avec accompagnement de Violon*, op. 3, place cet avertissement : « Les Agréments du Violon doivent être exprimés (*c'est-à-dire exécutés*) comme ceux du Clavecin. » Il indique le tremblement à la partie de violon par +, de Clavecin par ∼.

Rousseau avait déjà prévenu de suivre la manière de faire de la

Voix et d'imiter ses agréments. Enfin de Machy dit que les Agréments des pièces en Tablature sont les mêmes qu'en Musique.

La seule différence notable entre la Voix et les Instruments consiste pour la première dans l'emploi fréquent des agréments qui se rattachent au Flatté et au Balancé, et, pour les secondes, dans l'usage habituel des Traitset Diminutions.

§ 4.

On jouissait alors d'une très grande liberté au sujet de l'exécution des Agréments : « On peut faire des agréments aux endroits où ils ne sont pas marqués, retrancher ceux qui y sont et en ajouter à son gré... On peut en composer soi-même de nouveaux selon son goût. » (Saint-Lambert.) « On peut faire plusieurs agréments sur une mesme note, pourvu qu'ils soient de différentes espèces. Dans les mouvements légers et marqués, ils doivent être rares. » (Rousseau.)

« On ne doit pas s'en tenir en esclave aux agrémens qui seront annoncés par nos signes ; si cela était, il ne serait pas possible que la même musique, présentée toujours avec les mêmes ornements, n'offrît aux oreilles des beautés monotones ; il vaut bien mieux que les personnes qui chantent leur substituent quelquefois des agrémens analogues à leurs organes et à leur tour particulier d'imagination ; ainsi les mêmes airs, les mêmes paroles se produiront sous des formes toujours nouvelles et avec des charmes toujours nouveaux. — C'est surtout au caractère des passions, à leurs degrés et à leurs nuances de décider le choix et la durée, l'énergie et la douceur, la vivacité ou la lenteur des agrémens, et par égard pour la variété qui est l'âme des plaisirs, on doit bien se garder de les répéter dans les morceaux de Musique, du moins à une trop faible distance de l'endroit où on les a exécutés. » (Blanchet.)

Sur le même sujet, on lira avec intérêt le curieux passage suivant de Dellain : « Peut-on employer indistinctement tous les agréments du chant, en solfiant ou en chantant les paroles affectées à un air ?... Si on les emploie trop souvent... on altère la mélodie, on défigure les paroles d'où dérive la déclamation du chant au point de le rendre inintelligible, et enfin on dérange l'harmonie. Il faut donc bien exprimer les paroles et le chant qui leur est affecté, et n'employer les ornements que lorsque le bon goût le prescrit. »

Dupuit fait même cette remarque, bien conforme au goût et au tempérament français : « Il importe peu qu'on se soit un peu écarté de la règle pourveu qu'on rende une pièce aussi sensible et aussi parfaitement que si on l'avait suivie. »

Seul Couperin s'oppose à cette belle liberté, plus compréhensible d'ailleurs dans l'Art vocal que dans l'Art instrumental dont les moyens techniques sont plus précis : « Je suis toujours surpris (après les soins que je me suis donnés pour marquer les agrémens qui conviennent a mes Pièces...) d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y

assujétir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agrémens qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ay marquées ; et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution. »

§ 5.

Cette admonestation de Couperin fait comprendre la différence qui existait entre la musique pure et le chant, — c'est-à-dire, à cette époque, à peu près uniquement la musique de théâtre. D'ailleurs l'habitude générale de ne pas marquer les agréments, ou d'en indiquer le moins possible, laissait aux chanteurs une latitude, jugée excessive pour les clavecinistes par Couperin, mais qui était d'accord avec les traditions du temps. On voyait bien les inconvénients qui résultaient d'usages aussi arbitraires, comme en témoigne Bacilly : « Une pièce de chant peut être belle et ne plaira pas, faute d'être exécutée avec les ornemens nécessaires, desquels ornemens la plupart ne se marque point d'ordinaire sur le papier, soit parce qu'en effet ils ne se pûssent marquer par le défaut des Caractères propres pour cela, soit que l'on ait jugé que la trop grande quantité de marques embarrasseroit et osteroit la netteté d'un air et ferait quelque sorte de confusion : outre que ce n'est rien de marquer les choses si l'on ne les sçait former avec les circonstances nécessaires, ce qui en fait toute la difficulté ; et pour dire en un mot, c'est un usage de tout temps qui peut-estre n'a pas tout le fondement possible. — Les ornements du Chant qui ne figurent point d'ordinaire dans une pièce de musique sont à peu près ceux-cy : Le Port de Voix et la Cadence (que l'on distingue du Tremblement ordinaire), la double Cadence, l'Accent et la Diminution... »

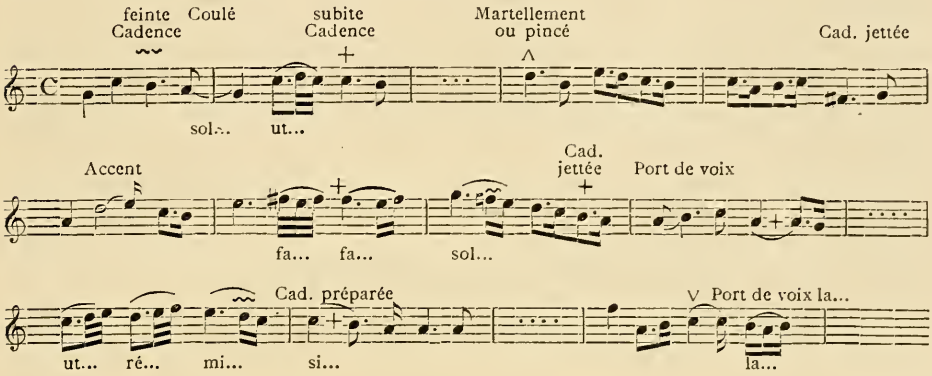
En effet, nous avons vu les règles, scrupuleusement détaillées, que donne Rousseau pour la Cadence ; il en fournit d'analogues pour tous les autres agréments qui n'étaient pas marqués davantage et dont on abandonnait la réalisation à l'arbitraire de l'exécutant. Quand nous jouons de la musique ancienne, en nous en tenant à la lettre et en suivant strictement la note écrite, selon l'usage actuel, nous ne faisons que rendre à la lumière quelques-uns des *ossa arida* d'Ezéchiel ; il faut les animer par le moyen des ornements. Ne nous étonnons donc pas de trouver froide la musique de l'école française ; mais avec du goût, il est permis d'espérer qu'on lui restituera la vie. Nous sommes avertis par l'anonyme de 1735 que « les agréments ne sont pas toujours marquez dans la Musique ». Il faut donc les y mettre.

§ 6.

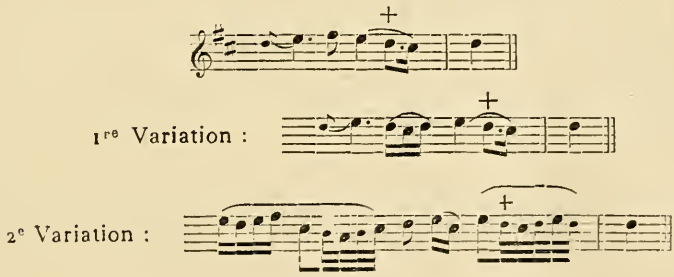
Aussi pour prendre l'habitude de placer convenablement les Agréments, Hotteterre conseille de « jouer pendant quelque temps sur des

Pièces où tous les agrémens soient marqués, afin de s'accoutumer peu à peu à les faire sur les Notes où ils réussissent le mieux ».

Choquel donne un exemple d'application des agréments au chant sur un air des *Eléments*. On trouvera des ornementations du même genre dans les recueils d'Airs, de Brunettes, etc. Le *Recueil des Pièces de Clavecin* de Couperin, parues en 1713, contient des reprises ornementées et des Doubles variés. Voici un paradigme de Denis. Il servira d'éclaircissement à tout ce qui précède ; il est à quatre temps très lents, avec nombre d'agréments et la manière de solfier. Nous n'y prendrons que quelques-unes des mesures se rapportant à notre sujet.



Voici encore une mesure (empruntée à des Brunettes) qui montrera la manière de procéder dans la musique instrumentale :



Cette anarchie dans l'usage des agréments était entretenue par le vocabulaire, fort peu précis. Comme les Signes que nous avons vus, les mots : Chute, Plainte, Accent, Aspiration, Martellement, Battement désignaient des agréments divers selon les maîtres qui les employaient. On était d'accord sur le fond des choses, et il y avait divergence dans les dénominations. Montéclair se plaint de cette situation : « On n'est pas tout à fait d'accord sur la figure ni sur le nom des agréments qui se pratiquent pour la propreté et la variété du chant françois. — Les Maîtres de Viole, par exemple, désignent le Tremblement par un C retourné ; les Maîtres de musique, au contraire, le marquent par une petite croix ; les organistes le désignent par ce signe ; les Maîtres de Luth, de Théorbe, de Guittare, etc., se servent d'autres figures pour désigner le Tremblement... » Bailleux ajoute : « D'où il suit que les

*

Maîtres mêmes ne s'entendent pas les uns les autres, et que tel Ecolier qui a appris d'un Maître, n'entend pas le langage et ne connoit pas la manière de notter d'un autre ».

§ 7.

Il est temps de conclure cette longue étude. La tradition des types schématiques des principaux agréments n'a pas sensiblement varié de 1670 à la Révolution. Les légères divergences qu'on constate pourraient aider à les classer en séries représentatives d'Écoles ou de groupes particuliers, par exemple l'École des Clavecinistes et Organistes, de Chambonnières à Rameau, dans laquelle on distinguera les groupes formés par d'Anglebert, Le Roux, Dieupart, et par Couperin et d'Agincourt. Ce dernier prévient qu'il n'a « rien changé aux Agrémens n'y a la manière de toucher de celle que Monsieur Couperin a si bien désignée et caractérisée et dont presque toutes les personnes de l'Art font usage ». On constate, non sans surprise, qu'en 1770, Bailleux, en publiant ses *Solfèges*, n'a fait que reproduire *mot pour mot* la partie consacrée aux agréments dans les *Principes* de Montéclair, parus en 1736. Ainsi dans cette période qui comprend cependant le triomphe de l'art de Rameau, la Guerre des Bouffons, l'arrivée de Gluck, les agréments français n'ont pas varié sensiblement.

Ce qui s'est modifié, ce sont les ornements secondaires : Flaté, Balancé, Cadences plus ou moins nouvelles ou bizarres, et surtout les Diminutions, Coulades, Traits, Passages, qui dépendaient des moyens vocaux ou techniques de chaque artiste, de son bon plaisir, de son caprice. On constate aussi un changement dans les détails rythmiques des ornements ; on l'a vu notamment pour le Coulé et le Port de Voix simple. Donnons encore un exemple de ces transformations avec le Port de Voix et Pincé :

Toinon :

L'Affilard :

d'Anglebert :

Le Roux :

Dieupart :

(1) Négligence rythmique fréquente chez les Anciens. Bach lui-même écrit : pour

Rameau :

Couperin :

Montéclair :

Lacassagne :

L'agrément est toujours pareil ; seul sa rythmique subit des changements imperceptibles.

Vers la fin du siècle, apparaissent de légères déformations ; Lacassagne en 1766, Dellain en 1781 représentent les novateurs, mais combien timides ! Lacassagne agrémente les Cadences de petits Passages ou Coulades ; il aime à terminer ses tenues par un *Accent* ou « coup de gosier tendre ou vif qui sert à fermer avec art et d'une façon gracieuse la note que l'on quitte ». Il modifie aussi quelquefois le Port de Voix avec Pincé :

Port de voix Accent.

Ce n'est rien de bien révolutionnaire !

Au contraire, la décadence de notre tradition est nettement marquée dans les traités des commencements du XIXe siècle. Prenons, par exemple, la *Méthode de flûte* de Pérault, (vers 1804 ?) : « Vous ne trouverez dans la musique *moderne* faite en France, ni dans aucune musique composée en Allemagne ou en Italie d'autre signe pour indiquer la Cadence que celui-ci : tr. Tous les autres, ~~~~ inventés par les anciens Français, sont tombés en désuétude et deviennent inutiles. » Suit une nomenclature de trilles modernes, de grupettos, etc. ; le vocabulaire lui-même a changé ; comme dans les autres auteurs de cette époque, les anciennes dénominations ont disparu ou sont prises dans des sens nouveaux.

§ 8.

Nous sommes donc bien en possession du *corps* de nos agréments, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Quant à leur *âme*, à l'esprit qui leur donnait la vie, il a disparu sans retour : nous ne vivons plus dans la société raffinée du temps de Louis XIV et de Louis XV ; nous n'avons plus l'idée des rivalités, parfois très vives, qui divisaient l'Art français, l'Art italien et l'Art allemand. Aussi il semble que les réponses désespérées de Rousseau, de Bailleux, de L'Affilard, que nous avons citées en tête de cette étude, doivent la clore maintenant. Me sera-t-il permis cependant de donner mon avis ? Nous avons vu que les types d'agréments représentent des cadres schématiques qu'on remplit différemment selon les musiciens et les temps avec des formes rythmiques diverses, des cou-

leurs vocales différentes ; la règle suprême qui guide les Maîtres français dans la très grande liberté laissée à ces réalisations, c'est le goût, auquel ils en appellent tous comme à un juge infaillible. La musique ancienne était un thème proposé à l'exécutant pour le varier, l'orner, l'embellir ; ce dernier — contrapontiste habile pour le moins — devenait le collaborateur de l'auteur, devinait ses intentions les plus subtiles, recréait en quelque sorte son œuvre, en lui donnant une âme et en y insufflant la vie.

Pourquoi nous serait-il interdit d'en faire autant ? Beaucoup d'exécutants aujourd'hui n'ont fait aucune étude de composition — ceux-là doivent s'abstenir de toucher à des problèmes aussi délicats — mais les autres peuvent essayer d'imiter nos prédécesseurs du XVIIIe siècle. Nous sommes certains de l'interprétation des principaux ornements: Coulé, Port de Voix, Cadences, Pincé, etc. Pour le reste, faisons comme les anciens : étudions les textes accompagnés de leurs agréments, et inspirons-nous-en. Il est probable que nous ne placerons pas les agréments aux endroits où les auraient mis Rameau ou Leclair ; mais nous avons vu que c'est sans importance [1].

Essayons d'une comparaison : comment expliquer qu'une église du XIIe ou XIIIe siècle, remaniée aux XIVe, XVe, XVIe siècles, ornée encore (quand le travail a été fait par de *vrais* artistes) au XVIIe siècle [2] et au XVIIIe [3] ne présente pas de disparates ? Il faut en revenir une fois de plus à Aristote et à saint Thomas : si la *matière* du goût change à chaque évolution de l'Art, sa *forme*, pour nous, est celle du goût français, le plus pur, le plus délicat, le plus harmonieux qui ait été jamais. C'est cette qualité permanente de notre esprit qui réunit dans une unité merveilleuse les diverses parties de nos cathédrales ; c'est grâce à elle que nous pourrons exécuter encore les chefs-d'œuvre du XVIIIe siècle, *more gallico*, d'une manière bien française. En procédant ainsi, nous restons dans la tradition musicale du XVIIIe siècle qui s'en réfère au goût dans tous les cas difficiles. Il faut en prendre son parti : dans toute restitution de notre ancienne musique, il y aura une part conjecturale (qu'on pourra restreindre d'ailleurs avec de la sagacité). Des esprits soucieux d'une exactitude chimérique s'en affligeront peut-être, mais il n'importe. J'espère avoir montré que dans l'état actuel de nos connaissances, la concordance des théoriciens anciens atteint une approximation à la fois très suffisante pour les besoins de la pratique et très éloignée des à peu près dont on se contente généralement.

E. Borrel.

1. V. § 4.
2. V. les stalles de Notre-Dame de Paris.
3. V. certains mobiliers d'autel ou ornements sacerdotaux qui rigoureusement font partie de la décoration d'une église, parce qu'ils y sont dans leur cadre.

RÉSUMÉ DE QUELQUES COMMUNICATIONS

PRÉSENTÉES AU

CINQUIÈME CONGRÈS
de la Société internationale de musique
(1er au 10 juin 1914)

VIIe Section : Bibliographie.

Le bureau de la section se composait de MM. Expert et de La Laurencie, présidents, et Peyrot, secrétaire. La présidence des différentes séances fut offerte successivement au Dr Springer, bibliothécaire à Berlin, au Dr Schulz, bibliothécaire à Munich, à M. Hennerberg, organiste et bibliothécaire à Stockholm, et au Professeur Schering, de Leipzig. Parmi les membres qui suivirent avec le plus d'assiduité les travaux de la section, nous pouvons en outre citer : le Dr Gerold, président de la section de Francfort, le Dr Wolffheim, membre de la commission internationale de bibliographie, le Dr Bernoulli, de Bâle, M. Sonneck, bibliothécaire à Washington, M. Tiersot, bibliothécaire du Conservatoire de Paris, le Professeur Wolf, de Berlin, etc., etc.

Le premier jour, nous entendîmes une communication de M. Bertheaume sur les recherches qu'il a entreprises, pour établir une bibliographie de la musique de harpe. Ses travaux, à l'heure actuelle, lui permettent de citer deux cent quarante-neuf auteurs, ayant composé dix-neuf cent dix œuvres, ce qui est considérable, M. Bertheaume ne s'étant occupé que d'auteurs nés avant 1820 (1).

(1) La plus ancienne pièce est du P. Goelho, organiste portugais, et a été publiée en 1620 ; mais il y a une méthode datant du XVIe siècle (1557) : elle est espagnole ; on n'en trouve aucune au XVIIe ; une seule, encore espagnole, dans la première moitié du XVIIIe (1702). Puis, c'est tout à coup une fureur : la seconde moitié du siècle en présente un demi-cent. C'est l'époque où la harpe produit ces délices des salons, admirable instrument pour mettre en valeur une taille gracieuse, le galbe d'un joli bras, une main délicate. On sait quel fut le goût de Marie-Antoinette, comme de Mme de Genlis, pour cet esthétique accessoire. Dans le même temps se publiaient des journaux de harpe : les *Feuilles de Terpsichore*, nées en 1785, vécurent un âge honorable ; leur concurrent, le *Journal des Troubadours*, eut moins de succès, son « curieux et premier numéro » paraît avoir été aussi le dernier.

Il y a dans ces à-côté de l'histoire musicale un amusant reflet des mœurs et des modes. Les experts en tableaux ne se trouveraient pas mal de savoir distinguer les divers types, du luth et de la mandole, le chitarronne, le téorbe, l'archiluth, la fandore, le cistre, de connaître en quels temps et lieux chacun d'eux eut la vogue. Mais quelque diversité d'instruments à cordes pincées qui se voient dans les tableaux d'un musée, tout s'enveloppe au catalogue sous le nom de guitare ou mandoline !!!

M. l'abbé Corbierre s'est efforcé de grouper les Bénédictins musiciens, théoriciens ou compositeurs. Là encore, le chiffre d'auteurs est imposant ; il s'élève à environ neuf cents.

M. le bibliothécaire Hennerberg traita des collections conservées à la bibliothèque de l'Académie royale de musique de Stockholm. Il insista particulièrement sur des recueils uniques ou rarissimes et présenta des fac-simile fort intéressants.

A la deuxième séance, M Expert dévoila les richesses contenues dans la Bibliothèque Sainte-Geneviève et signala tout particulièrement les éditions de musique des XVIe et XVIIe siècles. Il annonça la publication prochaine du catalogue qui sera l'un des meilleurs documents bibliographiques pour les périodes que je viens de citer.

Le Dr Schulz passa en revue les différents catalogues musicaux actuellement existants et déposa un vœu tendant à ce que la Commission internationale de Bibliographie intervînt énergiquement auprès des autorités compétentes, afin que les fonds de musique des bibliothèques fussent enrichis et les catalogues publiés. La section adopta ce vœu sans discussion.

A la troisième séance, M. Prunières cita un certain nombre d'ouvrages rarissimes et que l'on croyait perdus, découverts par lui dans la bibliothèque de l'Université de Turin, puis, M. Raugel énuméra les œuvres de Jumentier déposées à la Bibliothèque de Saint-Quentin. Ces deux communications nous prouvèrent qu'il est nécessaire d'entreprendre des recherches partout, sans négliger la moindre source, puisque M. Prunières avait su retrouver des livres perdus et que M. Raugel signalait un fonds intéressant dans une petite ville de France.

M. de La Laurencie, qui bientôt fera paraître le catalogue des ouvrages de musique conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal, expose le résultat de ses importantes recherches. Il signale tout particulièrement une collection de musique instrumentale du XVIIIe siècle, du plus haut intérêt.

Enfin, M. le Dr Springer, président de la commission internationale de Bibliographie, résume les travaux de cette section depuis le dernier Congrès et signale tout particulièrement la publication des « Miscellanea bio-bibliographica ».

La quatrième séance débuta par une communication du Dr Gerold sur trois livres de chansons publiés par Pierre de Phalèze et dont le seul exemplaire complet se trouve dans la bibliothèque de M. Hirsch, à Francfort. M. Gerold compare ce recueil avec les recueils similaires et arrive à des résultats fort intéressants pour l'histoire musicale du XVIe siècle.

M. Peyrot expose la méthode qu'il a employée dans les dépouillements bibliographiques qu'il a commencés en octobre 1911. Il annonce que le nombre de ses fiches s'élève à trente-huit mille cent soixante-quinze. Au nom de la Commission internationale de Bibliographie, M. le Dr Springer prend acte que des dépouillements systématiques sont entrepris en France. M. Peyrot présente un vœu tendant à ce que des Commissions de Bibliographie soient créées au sein de chaque section, comme cela existe en France. Ce vœu est adopté à l'unanimité.

M. le Professeur Schering fait une communication sur les publications de fac-similés photographiques. Il montre combien serait utile à la musicologie l'entreprise d'une publication de ce genre. A la suite d'une discussion à laquelle prennent part MM. Wolffheim, Sonneck, Expert, Springer, de La Laurencie, Moïs, Prod'homme, Wolf et Peyrot, on décide de demander l'avis de la Commission internationale de Bibliographie et de confier les travaux techniques à MM. Expert et Schering.

Enfin, M. Tiersot intéresse vivement les congressistes, en leur exposant, suivant sa propre expression, « le passé, le présent et le futur » de la Bibliothèque du Conservatoire.

Il ne faudrait pas croire que les résultats pratiques de ces réunions soient méprisables. Non seulement l'on a pu pousser vivement l'étude de certaines questions comme celle des fac-similés, non seulement l'on a pu décider de créer

des sections spéciales de bibliographie, *qui entretiendront des relations entre elles*, mais, et c'est là un des points les plus importants, les spécialistes de la bibliographie ont pu faire connaissance, échanger dans des conversations leurs idées sur des méthodes, et je crois que l'un des plus précieux résultats est d'avoir pu obtenir un favorable accueil pour notre formule :

« Travail national et méthode internationale. »

J. Peyrot,

Secrétaire de la VIIe Section.

Résumé de la communication faite par M. Gabriel Sizes, Professeur au Conservatoire de Musique de Toulouse.

L'auteur a présenté les résultats de ses recherches sur les vibrations des corps sonores en général. Il s'ensuit que tous les corps sonores manifestent : 1° un son prédominant ; 2° une échelle inférieure d'harmoniques ; 3° une échelle supérieure. Sauf quelques rares exceptions, par exemple dans les vibrations des cloches et des tam-tams, notre oreille ne perçoit pas les harmoniques inférieurs.

L'auteur a projeté sur l'écran diverses feuilles d'inscriptions de courbes obtenues au moyen de deux méthodes : 1° par un fil métallique qui transmet les vibrations et permet de les inscrire sur la feuille enfumée qui recouvre le cylindre de l'inscripteur; 2° par la méthode optique, dans laquelle le fil est remplacé par un rayon lumineux et la feuille enfumée par une feuille de papier sensible.

L'écran montre aussi un certain nombre d'échelles d'harmoniques obtenues par les vibrations de cloches, cordes, diapasons, etc. Toutes ces échelles ne sont en réalité qu'une partie des harmoniques qui composent le son du corps sonore étudié.

L'auteur a classé les corps sonores en trois catégories : 1° à vibration simple, ne produisant qu'une seule échelle d'harmoniques ; 2° à vibration binaire, produisant deux échelles ; 3° à vibration ternaire, produisant trois échelles. Ayant pu dégager les relations que ces diverses échelles avaient entre elles, l'auteur a été conduit à constater une *loi générale de vibration* s'appliquant à toutes les espèces de corps sonores. Il montre, en outre, les conséquences les plus importantes qui ressortent de ces résultats au point de vue de l'acoustique physique et musicale, et dont une partie a fait l'objet de neuf communications présentées par M. J. Violle à l'Académie des sciences depuis 1907.

Au point de vue purement musical, l'auteur tire de ces expériences un certain nombre de conclusions qui concernent : la définition du son et son intensité, la confirmation du bien fondé de la définition de la gamme au moyen des trois sons générateurs, adoptée par les musiciens ; la définition exacte de l'enharmonie musicale, d'où découle la nécessité de l'adoption d'un nouveau comma tempéré, huitième de ton, qui montre tous les intervalles en fonction de l'octave, seul intervalle *juste*. Tandis que les deux espèces de comma en cours ne sont le sous-multiple exact d'aucun intervalle de la gamme musicale.

L'*ut* de 32 pieds donnant 32 vibrations simples, est considéré comme le son *musical* le plus grave qui soit perceptible aux oreilles humaines.

Il est donc logique de le désigner sous le n° 1, point de départ de la suite des notes musicales qu'on peut considérer.

Or, à notre époque où le chromatisme s'impose, où les instruments chromatiques (12 sons à l'octave basé sur le tempérament égal) se répandent de plus en plus même à l'orchestre (cloches, célesta, timbres, xylophones, pianos, etc...) il est utile de pouvoir repérer rapidement la note dont on veut parler par un indice, un numéro d'ordre fixant sa situation dans l'échelle indéfinie des sons.

C'est dans cet ordre d'idées qu'il a paru logique d'admettre que la série des

notes de l'échelle chromatique des sons musicaux se composerait d'une série d'octaves chromatiques commençant à l'*ut*, finissant au *si*.

Dans chaque octave :

L'*ut*	a	le	rang	1
ut dièse	»	»	»	2
ré	»	»	»	3
ré dièse	»	»	»	4
mi	»	»	»	5
fa	»	»	»	6
fa dièse	»	»	»	7
sol	»	»	»	8
sol dièse	»	»	»	9
la	»	»	»	10
la dièse	»	»	»	11
si	»	»	»	12

Si bien qu'une note quelconque aura pour numéro d'ordre un certain nombre de fois 12 + son rang caractéristique.

La 1re octave ira du son 1 au son 12.

L'*ut* suivant sera 12 + 1 = 13.

et l'octave dite de 16 pieds s'étendra du son 13 au son 24, de même l'octave dite de 8 pieds s'étendra du son 25 au son 36, etc...

Il sera dès lors très commode en même temps qu'utile de pouvoir repérer à l'aide des 2 sons extrêmes tous les instruments les uns par rapport aux autres. J'ai établi un petit tableau résumant et rappelant ces caractéristiques pour les membres du Congrès.

1re octave	2e	3e	4e	5e	6e	7e	8e	Rang de toutes les Notes	Numéros de l'Échelle des Sons	
1,	13,	25,	37,	49,	61,	73,	85	ut	1re Octave dite de 32 pieds	1 à 12
2,	14,	26,	38,	50,	62,	74,	86	ut dièse ou ré bémol.	2e — — 16 —	13 à 24
3,	15,	27,	39,	51,	63,	75,	87	ré	3e — — 8 —	25 à 36
4,	16,	28,	40,	52,	64,	76,	88	ré dièse ou mi bémol.	4e — — 4 —	37 à 48
5,	17,	29,	41,	53,	65,	77,	89	mi.	5e — — 2 —	49 à 60
6,	18,	30,	42,	54,	66,	78,	90	fa	6e — — 1 —	61 à 72
7,	19,	31,	43,	55,	67,	79,	91	fa dièse ou sol bémol.	7e — — 1/2 6 pouces	73 à 84
8,	20,	32,	44,	56,	68,	80,	92	sol.	8e Octave dite de 1/4 3 pouces	85 à 96
9,	21,	33,	45,	57,	69,	81,	93	sol dièse ou la bémol		
10,	22,	34,	46,	58,	70,	82,	94	la		
11,	23,	35,	47,	59,	71,	83,	95	la dièse ou si bémol.		
12,	24,	36,	48,	60,	72,	84,	96	si		

Notes présentées par M. Gustave Lyon, Directeur de la Maison Pleyel, Lyon et Cie : 1° Observations expérimentales relatives à l'orthophonie des salles.

Les expériences que j'ai entreprises pour l'acoustique du Trocadéro, selon la demande du ministère des Beaux-Arts, en 1913, ont permis de préciser un certain nombre de coefficients fort utiles pour la réalisation des salles d'audition, de concerts et de théâtres.

Deux sons brefs, sons d'une claquette par exemple, sont perçus comme n'en faisant qu'un, toutes les fois qu'il s'écoule entre la production de chacun d'eux un intervalle de temps inférieur à 1/15 de seconde.

S'il s'agit de deux sons concomitants produits au même moment, mais à des distances différentes de l'auditeur, ces deux sons brefs se confondront si la différence entre leurs deux distances de l'auditeur est inférieure à 22 mètres. Pour la parole, au rythme de 5 à 10 syllabes par seconde, les chiffres correspondants sont 1/10 de seconde et 34 mètres.

Enfin, pour les instruments comme les grandes orgues, dans les jeux graves où la durée de l'émission de la note représente un intervalle de temps beaucoup plus long, on peut porter jusqu'à 1/5 de seconde et 60 mètres environ ces mêmes nombres. L'écho qui se détermine, dans ce cas, est le résultat des impressions successives produites sur le tympan par ces ondes qui viennent le frapper après un intervalle de temps suffisant pour que la première impression ait disparu. Ceci explique pourquoi dans la même salle une claquette produit des échos, alors que la parole n'en donne pas, que la parole en donne d'autres que le grand orgue ne donne pas.

Pour assurer l'orthophonie d'une salle, il est nécessaire qu'en chaque point les auditeurs perçoivent les ondes sonores qui doivent leur arriver dans un intervalle de temps qui soit tel que la résonance d'une syllabe soit éteinte lorsque la syllabe suivante arrive à l'auditeur.

On comprend donc *à priori*, que pour une salle de conférences, il faut avant tout que la résonance perceptible ne dépasse jamais 1/10 de seconde.

Dans une cathédrale, quand on voudra entendre le grand orgue, si la résonance peut durer jusqu'à 1/5 de seconde, cela sans nuire à l'audition des jeux graves, on conçoit qu'il ne puisse pas atteindre cette limite dès qu'on fera appel aux jeux aigus des flûtes et autres.

Tout renvoi tardif d'ondes réfléchies fera du bruit, mais n'aidera pas l'audition, au contraire. Il faut donc qu'on sache que si la réflexion par les parois des ondes sonores est une chose qui peut être excellente, ces réflexions ne sont acceptables, à rechercher, à créer, ou à maintenir que lorsque la réflexion s'effectue pour l'auditeur considéré dans les délais indiqués.

Si l'analyse démontre et l'observation confirme que ces réflexions sont tardives, il faut, sans hésiter, supprimer le rôle réfléchissant de la paroi considérée; l'auditeur percevra moins de bruit, mais entendra beaucoup plus clairement la parole ou l'œuvre musicale qui doit lui parvenir.

Telles sont les quelques explications qu'il m'a paru intéressant de communiquer au Congrès, me réservant de développer plus tard la succession des phénomènes qui se présentent pour l'auditeur dans une salle de concerts ou de théâtre.

2° Proposition de numération logique des notes de l'échelle chromatique des sons musicaux.

Tableau de l'étendue des Instruments en sons réels employés.

	de		à	
Piano	la	10	ut	97
Violon	sol	44	mi	89
Alto	ut	37	la	82
Violoncelle	ut	25	la	70
Contrebasse	mi	16	mi	53
Trompe de Chasse en ré	ré	27	ré	51
Trompette de Cavalerie en mi bémol	mi bémol	40	mi bémol	64
Clairon d'Infanterie en si bémol	si bémol	47	si bémol	71
Cor d'harmonie en fa sans pistons	fa	30	fa	54
— — à 3 pistons	si	24	fa	54
Trombone alto mi bémol à coulisse ou à 3 pistons	sol	32	ré	62
— ténor ut — —	mi	29	si bémol	59
— — à 3 pistons	si bémol	23	si bémol	59
— basse sol à coulisse ou à 3 pistons	si	24	fa	54
— contrebasse en si bémol	ré	15	la bémol	45
Cornet à 3 pistons en mi bémol	la	46	mi bémol	76
— — en ut	fa dièse	43	ut	73
— — en si bémol	mi	41	si bémol	71
Trompette — en mi bémol aigu	la	46	mi bémol	76
— — en ré	sol dièse	45	ré	75
— — en ut	fa dièse	43	ut	73
— — en si bémol	mi	41	si bémol	71
— — en sol	ut dièse	38	sol	68
— — en fa	si	36	fa	66
— — en mi bémol grave	la	34	mi bémol	64

Tableau de l'étendue des Instruments en sons réels employés.

	de		à	
Petit bugle en mi bémol 3 pistons.	la.	46	mi bémol	76
Bugle en si bémol 3 pistons.	mi	41	si bémol.	71
Saxhorn alto en mi bémol 3 pistons.	la	34	mi bémol	64
— baryton en si bémol 3 pistons.	mi	29	si —	59
— basse en si bémol 4 pistons.	si bémol.	23	si —	59
— contrebasse mi bémol 3 pistons.	la	22	mi —	52
— — si bémol 3 pistons.	mi	17	si —	47
Clarinette en mi bémol.	sol	44	ré.	87
— en ut	mi	41	si.	84
— en si bémol.	ré.	39	la	82
— en la.	ut dièse	38	sol dièse.	81
— alto en mi bémol.	sol	32	ré.	75
— basse en si bémol.	ré	27	la.	70
Hautbois en ut.	si bémol.	47	sol	80
Cor anglais en fa.	mi	41	ut.	73
Basson en ut.	si bémol.	23	ut.	61
Contrebasson.	si —	12	ut.	49
Saxophone soprano en si bémol.	la —	45	mi bémol	76
— alto en mi bémol.	ré —	38	la —	69
— ténor en si bémol.	la —	33	mi —	64
— baryton en mi bémol.	ré —	26	la —	57
— basse en si bémol.	la —	21	mi —	52
Flageolet.	la.	70	si.	96
Petite flûte en ré bémol.	mi bémol	64	ré bémol.	98
— en ut.	ré.	63	ut.	97
Grande flûte en ut.	si.	48	la.	94
Harpe.	ré.	15	sol.	92

Concert de musique hindoue, du 11 juin.

Philosophe, polyglotte, musicien, le professeur Inayat Khan (après un premier concert donné au Congrès), a offert, à l'Hôtel Continental, une séance de musique hindoue intéressante à double titre, puisqu'elle instruisit les assistants, au point de vue musical et religieux, des conceptions orientales. La musique est, en effet, envisagée par Inayat Khan comme un moyen de transmission de la doctrine soufi, que, hindou et mahométan d'origine, il a, par la suite, adoptée et dont il s'est fait l'apôtre.

Suivi de quelques musiciens, de même croyance et de même nationalité, Inayat Khan a déjà visité : l'Amérique, la Russie, l'Allemagne, la Suisse et la France, essayant de convertir à sa doctrine (qui veut réconcilier sous une même devise toutes les religions actuelles), à l'aide de sa musique.

Les artistes apparaissent sur l'estrade, vêtus de longues robes voyantes et somptueuses, ornés de magnifiques bijoux, la tête coiffée d un turban de couleur, portant dans leurs mains longues et fines d'Orientaux leurs curieux instruments. Inayat Khan possède une voix de baryton d'un timbre agréable, il s'en sert avec une adresse qui dénote une longue pratique de l'art du chant, sinon à la mode européenne, au moins d'après des principes bien déterminés ; il s'accompagne avec la *Vina* qui, modifiée, perfectionnée, transformée, n'est autre que l'ancienne lyre de l'Inde. Le plus souvent, Inayat se fait entendre en soliste, mais quelquefois les autres voix l'accompagnent ; un peu gutturales, nasillantes, familiarisées avec les longues vocalises si chères aux Asiatiques.

En un petit discours anglais, Inayat Khan a retracé, à grandes lignes, le développement musical indien qui a suivi, là, comme en Europe, la marche coutumière : de religieux il est devenu théâtral, puis tout à fait profane, ou, plus exactement, les trois formes coexistent à l'heure présente, la musique sacrée ayant, en outre, subi de profondes altérations. Des exemples chantés avec accompagnement des instruments à cordes et de deux curieux tambours que tenait avec maestria Marbrouck Khan, permirent aux oreilles occidentales d'apprécier approximativement l'évolution de la musique indienne des temps les plus reculés jusqu'à nos jours.

Une élégante assistance applaudit longuement les interprètes, dont c'était le concert d'adieu.

M. D.

(*Le Monde Musical.*)

Un compositeur et musicien oublié

CHRÉTIEN URHAN (1790-1845)

Chrétien Urhan naquit à Montjoie, petite ville des environs d'Aix-la-Chapelle, le 16 février 1790, d'une famille de bonne bourgeoisie.

Il témoigna, dès ses premières années, de remarquables dispositions naturelles pour la musique et, dans son enfance, il portait, en guise de jouet, un petit violon suspendu à son cou.

Son père, Paul Urhan, violoniste d'un réel talent, lui enseigna les premières notions de la musique. Il y fit de rapides progrès et, tout jeune encore, il jouait avec facilité, avec habileté même, de douze instruments, parmi lesquels le cor, la trompette, la flûte, la clarinette, le violoncelle, la guitare, le piano et l'orgue.

Nouveau Mozart, il se fit entendre, à l'âge de cinq ans, à Halse, dans un concert avec orchestre où il exécuta, sur un petit violon, des *Variations*.

Pour le récompenser de son talent si plein de promesses, pour l'encourager aussi dans ses études musicales, le conseiller de ville, profitant d'une fête de jeunesse, lui offrit, quelques années plus tard, le 30 mars 1799, un petit cadeau.

A douze ans, sans études préalables, il se fit apprécier comme compositeur avec des *Variations* pour le violon et, peu de temps après, il écrivit, pour le piano, une *Valse* qui fut éditée chez Simrock, à Rome.

Il fréquentait très assidûment, à Montjoie, chez la famille Scheibler, passionnée de musique, et il y tenait sa partie dans de petits concerts intimes de musique de chambre.

Cette famille amie l'emmena, au commencement du printemps de l'année 1803, à Aix-la-Chapelle, pour y assister à un concert qui s'y donna le 18 avril. Les trois frères Scheibler, Henri, Wilhelm et Frédéric y prirent part à l'exécution de *la Création* de Haydn et le jeune Urhan tint la partie de piano.

A cette époque, du reste, il professait déjà en sa ville natale, où il avait quelques élèves. Peut-être aurait-il continué à végéter à Montjoie sans une circonstance fortuite qui décida de son avenir.

Au cours de l'année 1804, l'Impératrice Joséphine vint prendre les eaux à Aix-la-Chapelle et un grand concert fut organisé en son honneur.

Un des membres de la famille Scheibler, Ernest Scheibler, fabricant de draperie, désireux d'être agréable à son petit ami Chrétien, heureux aussi de lui procurer une distraction artistique, lui proposa de l'accompagner à cette audition musicale.

Ils partirent de manière à pouvoir assister à la répétition générale. En arrivant, ils apprirent que, par suite de la maladie subite d'un musicien sur lequel on comptait, on serait obligé de supprimer un numéro du programme.

A cette nouvelle, tout simplement, bien que plein de confiance en son talent naissant, Chrétien Urhan n'hésita pas et demanda à son ami s'il ne pourrait remplacer l'artiste, qui manquait d'une façon si inopportune, en jouant le morceau.

Ernest Scheibler, sans grand espoir de succès, fit part de ce désir au chef d'orchestre. Ce dernier, stupéfait d'une pareille demande, hésita d'abord, mais, vaincu par la confiance de l'enfant, qui lui en imposa, il permit un essai. Chrétien accompagna, tout de suite et par cœur, les récitatifs de *la Création* qui lui étaient connus depuis l'année précédente.

Il montra une telle assurance, une telle maîtrise que le bruit de son succès parvint aussitôt aux oreilles de Joséphine.

L'Impératrice se fit présenter l'adolescent par Ernest Scheibler et lui demanda une audition sur le violon et sur la viole d'amour. Elle l'écouta avec un plaisir extrême, ne pouvant se lasser de l'entendre, ravie et émue de son jeu prenant et expressif.

Sa décision fut vite connue. Devinant en Urhan un musicien d'avenir et de talent, elle résolut de se l'attacher et elle lui proposa, sur-le-champ, de l'emmener avec elle à Paris, où il pourrait poursuivre ses études musicales, lui promettant de veiller sur lui et de subvenir à ses besoins.

Cette offre, naturellement, enthousiasma le jeune homme qui retourna à Montjoie, avec Scheibler chargé, par la souveraine, de faire aux parents d'Urhan une proposition si flatteuse et, surtout, si avantageuse.

Urhan, après quelques journées passées auprès des siens et de ses amis, dont il prit congé, revint à Aix-la-Chapelle. Il rendit aussitôt visite à la générale Lorge, à qui l'Impératrice l'avait recommandé. Mme Lorge lui annonça que son départ pour Paris aurait lieu le jeudi suivant et que M. de Bomms, chambrier de l'Empereur, s'occuperait de lui pendant le voyage.

Il le présenta ensuite à ce M. de Bomms, qui le fit habiller de neuf et lui recommanda de ne point se charger de choses inutiles, de n'emporter avec lui que le strict nécessaire.

Sur ces entrefaites, au moment du départ, on apprit la nouvelle de l'arrivée de Napoléon, qui venait rejoindre l'Impératrice et annonçait son arrivée, une huitaine de jours plus tard, à Aix. Il y vint dans l'après-midi du 2 septembre et y séjourna jusqu'au 11.

Le départ d'Urhan se trouva donc ajourné. Joséphine pensa qu'il serait agréable à son jeune ami de retourner auprès de ses parents, de jouir encore un peu de la vie de famille qu'il allait quitter, et elle l'autorisa à se rendre à Montjoie.

Mais, sur l'avis d'Ernest Scheibler, qui voulut, sans doute, éviter des frais de déplacement ou, plutôt, qui craignit un nouveau changement de la date du départ, Chrétien Urhan resta à Aix, chez un M. Boulangé. Pour se distraire, il acheta un flageolet et demanda qu'on lui fasse parvenir son « couteau et un calendrier et encore un sac qui, tous trois, lui seront très utiles ».

Pour marquer sa gratitude envers Joséphine, Ernest Scheibler lui conseilla, pour s'occuper, de terminer son *Pot-pourri*, de le dédier à l'Impératrice à qui il dédiera également ses *Variations* sur *la Création* de Haydn.

Le départ, si ardemment désiré, s'effectua le même jour que celui de l'Empereur, le 11 septembre, mais par une route différente. Napoléon regagna Saint-Cloud par Rheinberg, Cologne, Coblence, Mayence, Trèves, Luxembourg et Stenay ; Urhan arriva à Paris par Maëstricht, Bruxelles et Braine-le-Comte.

Pour éviter la fatigue, les étapes se firent de jour. La suite de l'Empereur comprenait seize personnes, réparties en deux voitures tirées par vingt-quatre chevaux.

Urhan voyagea dans une voiture impériale, attelée de six chevaux bruns. On l'avait confié au maître écuyer de l'Empereur, *ein sehr guter Mann*, écrivait-il, en se réjouissant d'avoir quelques notions de français, qu'il avait appris, pendant quatre mois, avec un M. Brasselmann.

On quitta Aix-la-Chapelle à midi pour coucher à Maëstricht que l'on quitta le

lendemain, 12 septembre, à 6 heures du matin, pour arriver, douze heures après, à Dierlmond. De là, en neuf heures, on gagna Bruxelles, où on séjourna toute la journée du 14, pour reposer les voyageurs, mais surtout les chevaux.

On s'achemina ensuite vers Paris par Valenciennes où l'on s'arrêta et où M. de Guérin, le maître écuyer, acheta un nouveau flageolet à Urhan ; puis, après une dernière nuit passée à Péronne, on arriva à Saint-Cloud, où se terminait le voyage.

Urhan fut, pendant quelques jours, l'hôte de M. de Guérin qui, le mercredi suivant, l'accompagna chez Lesueur, à qui son éducation musicale allait être confiée.

Le compositeur, malheureusement, était absent, parti à la campagne pour plusieurs jours. M. de Guérin remit au portier une lettre de recommandation de Joséphine, pour son protégé, et le pria de la faire parvenir, au plus tôt, à Lesueur.

M. de Guérin profita de cette journée de loisir pour faire visiter Paris au jeune étranger. Il semble bien que les impressions d'Urhan furent assez contradictoires, car il écrivait à son père, dans la même lettre : « Les rues sont si sales à Paris, les « maisons ayant quatre, cinq et six étages, le soleil ne peut éclairer les rues.

« Il y a aussi quelques places à Paris où on flâne, propres, car Paris est une ville; « Paris est si beau qu'on pense être au ciel. »

Il juge les « églises de Paris plus belles à l'extérieur qu'à l'intérieur » et c'est dans une église parisienne qu'il voit, pour la première fois, cet instrument de musique à vent, délaissé aujourd'hui, le « serpent ». Il termine sa lettre par quelques détails sur Saint-Cloud, « l'endroit où l'Empereur et l'Impératrice résident le plus souvent » et qui est « un château à deux petites heures de Paris ». Mais, ajoute-t-il, « l'Empereur a son palais à Paris où il a sa métairie ».

Le 27 septembre, il écrit de nouveaux à ses « parents bien-aimés » pour leur annoncer son installation à Paris, chez Lesueur, où il devait rester jusqu'en 1811. Il donne son adresse :

chez Monsieur Lesueur,
Directeur de la Musique de l'Empereur,
rue Bergère, 1008,

en recommandant d'écrire cette dernière phrase « en une ligne ».

Lesueur prolongeait son séjour à la campagne, profitant du calme et de la solitude pour achever quelques compositions en vue de la cérémonie proche du couronnement : le Pape était déjà en route et rien ne devait troubler le compositeur dans son travail. Lesueur n'a pas encore vu Urhan et, le 1er octobre, il lui écrit de venir le retrouver. Urhan y arriva le 3 et il fut accueilli de la plus cordiale façon. « Il m'embrassa, écrivait-il à son père, et m'interrogea, me demandant si j'avais faim. »

Profitant, lui aussi, du calme de la campagne, où il séjournera six jours, Chrétien Urhan termina son *Pot-pourri* pour violon.

Lesueur, avant d'entreprendre l'éducation musicale de son nouvel élève, lui conseilla de compléter son instruction en français et lui fit prendre, chaque jour, trois et quatre heures de leçons.

Il ne négligea pas le côté matériel de l'existence et, tout en l'installant, pourvut au nécessaire. Il lui fit acheter deux paires de souliers, quatre paires de bas, des bretelles, une canne, deux chapeaux, « un tricorne et un rond », deux justaucorps, deux manteaux, deux pantalons, « un court et un long », deux gilets et deux bonnets de nuit.

Dans une longue lettre à son père, datée du 15 octobre 1804, Urhan donne de longs détails sur son installation, sa vie et son maître :

« J'ai une belle petite chambre, une armoire pour mes vêtements et pour tout ; « rien ne manque pour le boire et le manger et j'ai tout ce que je désire, on me le « donne, couleurs, papier, tout, et il me donne toujours aussi vingt, trente, qua- « rante sols pour mes petites dépenses, comme pour payer ma chaise à l'église qui « coûte un sol. »

Nous savons, par Labat, un de ses élèves, que sa chambre, au quatrième étage,

était meublée d'un lit de sangle, sans rideaux, de quelques chaises et d'un piano à queue. Un grand Crucifix ornait le vaste trumeau de la cheminée.

« M. Lesueur, ajoutait-il, est un très brave et savant homme; il parle cinq langues, « mais pas l'allemand, il travaille toujours, soit qu'il écrive, lise ; il ne dort que deux « heures. »

La grande distraction d'Urhan, dès son arrivée chez Lesueur, fut d'assister, gratuitement, les lundis et jeudis, aux représentations de la Comédie Italienne. Il n'y comprend rien, mais « c'est pour y entendre de la belle musique ». Les jours d'opéra français, il a la permission de se placer où il veut, et nul doute qu'il ne se soit faufilé à l'orchestre. Il ne tarda pas, en effet, à faire la connaissance de quelques musiciens, dont Kreutzer, « un Allemand qui ne parle plus sa langue ».

Il profite de ses journées libres pour parcourir Paris, visiter les galeries de peinture et les bibliotheques. Certains usages, nouveaux pour lui, l'étonnent, et il ne craint point d'en faire la remarque aux siens. C'est ainsi que, dans une lettre à son ami Jean-Guillaume Wilden, il n'hésite pas à écrire un détail vulgaire, en une phrase crûment explicite.

Ses lettres sont, pour la plupart, émaillées de détails qui marquent son étonnement naïf et curieux à propos de tout. C'est ainsi, par exemple, qu'il donne, à Ernest Scheibler, le prix des denrées, en notant la cherté des vivres à Paris : « Un « œuf coûte 4 ou 5 sols, une bouteille de bière 6 ou 10 sols, une poire 6 ou 8 sols. « Le vin n'est pas cher, 10 ou 12 sols la bouteille. »

Urhan fréquente toujours beaucoup le théâtre, il a ses entrées à la Comédie-Française, à l'Opéra Italien et au grand Opéra, où il entend *les Bardes* de Lesueur.

Il prend l'habitude de déjeuner, tous les dimanches, chez le banquier de l'Empereur et, tous les lundis, il a sa place marquée et remarquée dans un *quartetto* chez un amateur qui a observé que quand Urhan joue seul, « il a beaucoup de talent ».

Il fréquentera aussi, deux ans plus tard, chez le maréchal Sérurier, et fera de la musique de violon avec la fille de son hôte, bonne pianiste.

Urhan n'avait encore pu, à son grand regret, assister, depuis son arrivée en France, à la messe dominicale de la chapelle de Saint-Cloud, « le vêtement noir « commandé n'ayant pas été livré par le tailleur ». Cette même raison, sans doute, l'empêcha également d'entendre le concert qui se donna, à Saint-Cloud, le 21 octobre, quelques jours après le retour de Napoléon et de Joséphine.

L'Impératrice, impatiente de revoir *son* musicien, fit part de son désir à Lesueur qui lui promit de le lui conduire le dimanche suivant. En même temps, elle le chargea de remettre à Urhan une « grande sérénade » qui lui avait été dédiée par la veuve de Rosetti.

Lesueur, jugeant insuffisantes les connaissances de son élève en français, hésitait à le présenter à l'Empereur, mais il n'avait aucun scrupule à l'amener auprès de Joséphine.

Urhan se mit tout de suite au travail, avec une très grande bonne volonté. Il annonce, six semaines après son arrivée, à son ami Henri Scheibler, qu'il espère pouvoir bientôt donner à l'impression le *Pot-pourri* dédié à Ernest Scheibler et qu'il s'occupe de terminer une *Sonate* pour piano qu'il dédiera à Mlle Ernestine Scheibler.

En même temps, Lesueur lui prodiguait ses leçons, lui enseignant la composition et lui donnant, après les fêtes du couronnement, un maître pour le violon, un autre pour le piano. Ses progrès en français étaient si réels que ses leçons de grammaire furent, quotidiennement, réduites à deux heures.

Au printemps de 1805, tout heureux et ravi de l'audition d'un nouvel opéra joué pendant les trois derniers jours de la semaine sainte, *la Prise de Jéricho*, Urhan accompagna Lesueur à Passy, « campagne à une petite heure de Paris ».

Lesueur déserte la ville pour composer, en toute tranquillité, des *Messes* pour les cent musiciens de la Chapelle que Napoléon a ordonné de réunir pour former un chœur dans la chapelle impériale reconstituée.

Enhardi par l'exemple, Urhan lui-même se met à composer une *Messe* pour cette même chapelle.

Au mois de décembre de cette même année, Lesueur, apprenant le retour de l'Empereur qui veut rentrer triomphalement à Paris, voit là une occasion de révéler le génie musical de son élève. Il lui conseille d'écrire quelques marches qui pourraient être, alors, exécutées, « ce qui serait un honneur ». Pour éviter, probablement, des rivalités ou des jalousies, le projet devait être tenu secret et, en l'annonçant à son père, Urhan le priait de « n'en pas parler ».

Malheureusement pour le jeune artiste, le retour de l'Empereur et de l'Impératrice, le 26 janvier 1806, ne donna lieu à aucun triomphe, et ses compositions ne lui furent d'aucun intérêt immédiat. Malgré tout, la célébrité, sinon la gloire, l'attendait.

Quelques jours plus tard, on exécuta, de lui, à Notre-Dame, un *O salutaris* à trois voix qui charma si bien l'assistance que les chanoines, l'office terminé, lui commandèrent la composition d'une *Messe* entière.

Il venait de terminer une *Marche triomphale*, celle sans doute qui devait fêter le retour des souverains, et, vers la même époque, il écrivit une *musique* pour un mariage à la Cour [1] et une *musique* pour une procession qui devait avoir lieu en Picardie, à Drucat-Flessiel, près d'Abbeville. En même temps, il terminait quelques œuvres de musique mondaine pour l'Impératrice et pour la famille Scheibler.

Le mercredi 19 mars 1806, Urhan fut mandé par l'Impératrice qui lui conseilla, en vue de son avenir et de sa formation musicale, d'assister à tous les concerts qui se donnaient et de beaucoup fréquenter le théâtre. Il assista donc régulièrement, les lundis, aux représentations du théâtre italien-français ; les mercredis, à celles du petit théâtre italien, et les samedis, à celles du petit théâtre français.

Joséphine lui demanda aussi d'assister, tous les dimanches, à la messe dans la chapelle impériale, ce qu'il faisait déjà, et elle lui manifesta son désir d'entendre quelques-unes de ses compositions dans les concerts, et même aux offices de sa chapelle.

Urhan venait justement de terminer deux *Romances* françaises. Il se promit de les faire chanter au prochain petit concert français, après la semaine sainte, et il se proposa de composer « quelque chose » pour le chanteur Laïs, l'étoile chérie des concerts franco-italiens.

Une occasion se présenta, au mois d'août de cette même année, à Urhan et lui permit de se manifester comme compositeur. Le cardinal Fesch officia à Saint-Cloud et, au cours des offices, on exécuta son *Tantum* et d'autres œuvres.

L'année suivante, le 3 mars 1807, grâce à la faveur de Joséphine, grâce aussi aux recommandations du chambrier et de Lesueur, Urhan obtint la place de violon surnuméraire à la chapelle impériale.

Le succès lui vient lentement et, dans sa joie, il voit tout en rose. « Paris, écrit-il « à son père, est la capitale non seulement de la France, mais peut-être aussi de « toute l'Europe... la Seine a une eau belle et bonne. » La lettre se termine par une description assez enthousiaste de Paris et de ses curiosités.

A cette époque, il fait beaucoup de musique chez un certain M. Uhlenhut ; il compose un *Morceau* pour la guitare et un *Lied*, une *Sonate* pour piano à quatre mains ; il apprend le latin. Mais au milieu de ses occupations et de ses distractions, il n'oublie point ses parents, avec qui il entretient une correspondance suivie, ni sa ville natale. « A Paris, j'aime surtout Montmartre, écrivait-il, parce que de là je vois la route de Montjoie. »

Il y retourna à l'automne de l'année 1809, peu de temps avant que sa protectrice ne perdît la couronne.

Malgré tout, les faveurs impériales lui furent encore prodiguées. Ayant accompagné, comme organiste, la messe de la chapelle impériale, au commencement de l'année 1810, il fut nommé, au mois de juin, organiste surnuméraire et accompagnateur de la chapelle.

1. Probablement celui du prince de Bade qui devait épouser une nièce de l'Impératrice Joséphine.

La musique religieuse ne lui suffisant pas pour vivre convenablement, Urhan se résolut à faire partie de l'orchestre de l'Opéra. Grâce à l'influence de Lesueur, qu'il avait quitté en 1811 et chez qui il était revenu au mois d'avril 1814, il obtint une place de violoniste à l'Opéra, mais perdit sa place à la chapelle, le 1er janvier suivant.

En 1823, il fut nommé premier violon solo à l'Opéra ; en 1826, il reprit sa place de premier violon à la chapelle et, en 1827, il fut nommé organiste de l'église Saint-Vincent-de-Paul.

Sa place de violoniste à l'Opéra lui assurait un traitement annuel de mille francs et une place de basse que lui fit, en même temps, obtenir Lesueur, augmenta cette somme de six cents francs.

La place de violon solo, où il succéda à Baillot, lui rapporta, par an et jusqu'en 1822, deux cents francs ; cette somme, dans la suite, augmenta graduellement et lui rapporta treize cents francs, en 1834, et seize cents francs à partir de 1851.

Les années suivantes devaient lui amener de tristes journées. Il perdit, en 1822, son ami et premier protecteur, Ernest Scheibler ; son père mourut en 1824 et sa mère en 1827. Ce fut cette même année, le 26 mars, que mourut aussi Beethoven, le compositeur très admiré par Urhan qui lui avait dédié un *Duo romantique, Elle et Moi*, pour le piano, à quatre mains, avec accompagnement de chœur *ad libitum* et qui parut chez Richault.

Notons qu'il reçut, de Vienne, une invitation au service et à l'enterrement du célèbre musicien.

De 1814 à 1827, nous manquons de détails sur la vie de Chrétien Urhan. Quelques notes fort laconiques nous apprennent qu'il se fit souvent entendre aux concerts du Conservatoire et qu'il tint une partie de violon aux auditions des symphonies de Beethoven, sous la direction de Liszt, à la salle Erard.

Il aida son prédécesseur à l'Opéra, Baillot, inimitable dans la musique de chambre, pour organiser des soirées de *quatuors* et de *quintetti*. Ces auditions, où Vidal, Urhan, Norblin, Vaslin se firent entendre, avaient lieu à l'hôtel Fesch, rue Saint-Lazare, 59, au coin de la rue de la Chaussée d'Antin.

Le premier concert eut lieu en février 1827 et les amateurs s'y pressèrent, nombreux, pour y entendre un superbe programme, admirablement exécuté : le *quintetto* en *re* de Boccherini, celui en *mi* bémol d'André Romberg, celui en *ut* de Mozart, le *quatuor* en *si* mineur d'Haydn et un *Adagio avec Polonaise* de Baillot.

Il s'occupa également, avec F.-J. Fétis, de l'organisation des Concerts historiques.

***

Urhan ne tolérait point qu'on vînt au concert par genre, sans se soucier de la musique. Le marquis de Prault, très mélomane, donnait, dans son hôtel du Faubourg-Saint-Honoré, des matinées de *quatuors* et de *trios* à cordes, auxquelles Urhan prenait part. Un jour, une jeune duchesse, très jolie, arriva en retard et, sans s'inquiéter de l'audition, commencée, traversa bruyamment le salon, s'assit près d'une amie avec laquelle elle entama une conversation. Urhan n'hésita pas, il fit arrêter l'exécution du *quatuor* et, quand le calme fut revenu, il le fit reprendre *da capo*, disant en même temps, pour expliquer son geste : « Jamais je ne souffrirai qu'on « manque de respect devant moi à un chef-d'œuvre. »

Malgré ses succès comme violoniste, Urhan ne tarda pas à s'adonner presque exclusivement à l'alto. On a cherché à découvrir, dans le choix de cet instrument grave et mélancolique, un parallèle au tempérament rêveur, au caractère méditatif de l'artiste, très pieux et très porté au mysticisme.

Toujours est-il qu'à ce moment il écrivit cinq *Mélodies* pour piano et chant, avec accompagnement d'un ou de plusieurs instruments, et dont les titres mêmes nous renseignent sur le caractère et le tempérament du compositeur : *l'Ange et l'Enfant*, *l'Automne*, *Hymne de l'Enfant*, *Une Larme ou Consolation*, *le Soir*.

Cette remarque nous amène à conter une anecdote qui met parfaitement en

lumière la note religieuse, presque mystique du caractère d'Urhan. Elle nous est rapportée par la plupart de ses biographes et nous en empruntons le récit au feuilleton d'E. Legouvé, dans *la Gazette de France* du 21 novembre 1835 :

« Il (Chrétien Urhan) se promenait dans le fond du bois de Boulogne, seul, dans « une petite allée, l'esprit sombre et abattu, dans une de ces dispositions de lan- « gueur enfin, où l'on se demande : suis-je bien le même qui hier vivait et pensait « si ardemment ? Tout à coup, il entend dans l'air un son qui le fait tressaillir ; il « lève la tête, à ce son en succède un autre ; une mélodie commence, il lui semble « qu'une voix chante les paroles de *l'Ange et l'Enfant* sur un autre air que le « sien [1] ; il prête l'oreille ; cet air était bien plus simple et bien plus touchant ; la « mélodie se développe ; il distingue non seulement l'air, mais l'accompagnement, « l'accompagnement avec harpe éolienne : surpris ainsi en pleine et amère tristesse, « par une inspiration céleste, sa tête s'exalte jusqu'au délire ; et alors il entend la « voix qui lui dit : Mon ami, écrivez ce que je vous ai chanté ; il revient, il écrit, « il ajoute quelques notes à ce chant, il le complète par deux autres morceaux, et il « pose en tête ce titre significatif : *Auditions* ! »

Legouvé, se souvenant sans doute de semblables exemples antérieurs légués par la tradition, ne met pas en doute cette inspiration céleste. Il se rappelle le souvenir du démon de Socrate, l'esprit des champs qui apparut à Brutus, les voix qui inspiraient le Tasse, les voix et les instruments que Grétry, dans ses accès de fièvre, entendait exécuter sa propre musique, et il conclut :

« Pour Urhan, il n'y a que deux choses dans le monde, Dieu et la musique ; c'est « une noble et sainte vie que la sienne !

« Oui, il a entendu ! je le crois ! je le crois, parce qu'il est homme de vérité et « de talent, et cette audition est une inspiration ; je le crois, parce qu'il est homme « de bien, et cette audition est une récompense ; je le crois enfin, parce qu'il l'a « dit. Il est beau d'avoir une vie ainsi faite que la seule affirmation de votre parole « donne autorité à des choses qui sont hors de la croyance. »

Urhan porta l'œuvre chez un éditeur du boulevard Poissonnière, Richault, bien qu'il lui répugnât de vendre « ce qui n'était pas de lui, ni à lui ».

Désireux, certainement, de mettre en pratique le conseil évangélique : « donner « gratuitement ce qui vous a été donné gratuitement », il dit au marchand : « Voici « ce que j'ai fait et comment je l'ai fait ; je veux que le produit en soit distribué aux « pauvres ».

L'éditeur grava la mélodie à ses frais et la première exécution en eut lieu le 23 novembre suivant, en l'église Saint-Vincent-de-Paul, à l'occasion de la fête de sainte Cécile. L'œuvre comprenait trois parties ; la mélodie sur *la Mort d'un Enfant*, et deux morceaux pour le piano, intitulés *les Larmes* et *le Désir du Ciel*. C'était, condensée en cette composition *Auditions*, l'admirable trilogie de la Mort, de la Douleur et de la Consolation.

Urhan, du reste, était peu soucieux de la gloire, et son éditeur était obligé de le « violenter, de forcer, en quelque sorte, son portefeuille » chaque fois qu'il désirait publier une de ses compositions.

Il paraît, au dire d'un critique, qu'Urhan, en composant, semblait « n'obéir qu'à un « seul besoin, mais à un impérieux besoin, celui d'exprimer ses diverses sensations ».

L'anecdote suivante en fait foi.

Une vieille amie d'Urhan montra à Legouvé une lettre où l'écriture s'interrompait pour faire place à de la musique, et l'artiste expliquait, en une courte phrase, la raison de ce mélange : « Les paroles ne pouvaient pas rendre ma pensée, alors je « vous ai écrit en musique ».

Urhan était peu causeur et il lui arriva souvent de rendre visite à Mme Legouvé, sans lui adresser la parole. Il s'asseyait au coin du feu, restait un quart d'heure sans rien dire, se levait et, en s'en allant, s'excusait, en disant : « Adieu, chère Mme Le- « gouvé, j'avais besoin de vous voir. »

1. Les paroles de cette mélodie étaient de Reboul, un boulanger nîmois.

Son humilité, assez rare chez un artiste de sa valeur, était si grande qu'il fallut le succès de l'audition de *l'Ange et l'Enfant*, lors de la fête de sainte Cécile, pour le décider à contenter la curiosité du public en faisant, de nouveau, exécuter cette œuvre. Cette audition eut lieu, le dernier dimanche de décembre 1835, dans les salons de M. Petzold, au cours d'un concert donné au profit de l'œuvre de Saint-Vincent-de-Paul. Mme Dorus-Gras chanta la célèbre mélodie, puis les quatre romances du premier recueil des *Lettres : l'Absence, le Souvenir d'un Monde meilleur, l'Orage, le Calme.* Le programme comprenait, en outre, un *quintetto* d'Urhan pour deux violons, deux altos et une basse, avec accompagnement de quatre bassons dans lequel l'auteur avait voulu exprimer la lutte entre la musique mondaine et la musique d'église ; le *sextuor* pour trois altos, violoncelle, contrebasses et timbales et l'*Andante* d'un *quatuor* posthume de Schubert. Parmi les artistes qui se firent entendre et applaudir à ce concert, nous relevons, à côté des noms d'Urhan et de Mme Dorus-Gras, ceux de M. Tilman aîné, premier altiste, de MM. Claudel et Lutgen.

Cette humilité se manifestait aussi dans ses réponses. A ceux qui s'étonnaient qu'il ne se fit pas plus souvent entendre en dehors de l'église, Urhan répondait simplement : « C'est qu'à l'église le public doit s'abstenir de toute marque d'approbation « ou d'improbation ; ailleurs, il n'en est pas ainsi ».

Il aimait cependant à rendre service à tous ceux qui sollicitaient le concours de son talent, dont il faisait une « aumône journalière », mais, à vrai dire, il n'organisait, personnellement, que deux concerts par an, et ce qu'il nommait ainsi, c'étaient deux cérémonies religieuses, à l'occasion de la Sainte-Cécile et au jour anniversaire de la mort de Beethoven, pour lequel il faisait célébrer une messe.

A ces deux dates, un prêtre disait une messe basse, en l'ancienne église Saint-Vincent-de-Paul de la rue Montholon. Les amateurs parisiens, prévenus par des lettres d'invitation ou par les avis des journaux, s'y rendaient en foule pour y entendre les œuvres exécutées par Urhan et par ses amis. Une heure avant la cérémonie, il était difficile de trouver une place dans l'église.

La Gazette musicale de Paris, dans son numéro du 7 décembre 1834, nous donne le programme de l'audition de la Sainte-Cécile de cette même année.

Urhan et Liszt exécutèrent le grand duo de Beethoven, dédié à Kreutzer, pour piano et violon.

L'emploi du piano à l'église et le choix des morceaux suscitèrent, à juste titre, un petit scandale auprès de certaines personnes. Mais la beauté et la finesse de l'exécution effacèrent tous les scrupules.

Urhan, il est vrai, à cette date, ne figurait point encore à la tête de cette association d'artistes qui se forma, vers 1836, sous les auspices du pape et de l'archevêque de Paris, pour encourager la renaissance de l'art catholique. En eût-il déjà fait partie, que son admiration passionnée pour Beethoven le lui eût, peut-être, fait oublier en ce jour !

Malgré sa mauvaise santé, en dépit de ses fatigues, il avait tenu à s'occuper de l'organisation d'un concert religieux à l'occasion de la consécration d'une nouvelle église, à Trouville ; il y joua même de l'orgue. C'était en septembre 1844.

L'année suivante, déprimé, usé, Chrétien Urhan se retira à Belleville où il mourut, à l'âge de 55 ans, le 2 novembre 1845.

***

Guénot, dans *l'Epoque*, écrivait, aussitôt après la mort de l'artiste : « Joséphine, « la bonne impératrice, traversant l'Allemagne, qui alors était aussi la France, entend « parler d'un virtuose fantasque, mais d'intelligence précoce, qui gagnait le pain dur « de la journée et un abri jusqu'au lendemain en jouant le soir sur les tréteaux des « cabarets. Diane de Poitiers ou Marie de Médicis en eussent fait leur fou ; Joséphine emmena à Paris le jeune Urhan qu'elle confia aux soins de Lesueur, « payant sa pension de ses propres deniers. »

Guénot, certes, a exagéré les débuts difficiles du musicien, mais il reste certain que ce fut à Joséphine d'abord, à Lesueur ensuite, qu'Urhan dut cette réputation d'artiste et de compositeur qui lui assura quelques postes honorifiques, mais peu rétribués. Il dut, pour vivre, donner des leçons et louer son archet.

Il ne brilla jamais d'un éclat extraordinaire, ce qui explique ce mot d'un critique : « Je comparerais volontiers cet artiste à ces avares qui ne font que bien rarement « des présents, mais qui, quand ils donnent, donnent un diamant. »

Parmi les gens du métier, il avait, cependant, la réputation d'être « un musicien « accompli, un artiste incomparable, virtuose, artiste de renom européen, connais- « seur profond de tous les maîtres... » On pourrait, en spécifiant, ajouter de Rameau, de Bach, de Hændel qu'il avait particulièrement étudiés ; de Beethoven, qu'il affectionnait parmi tous ; de Schubert, dont il aimait passionnément la musique. Il eut l'honneur de faire connaître en France les compositions de ce musicien viennois avec son premier *lied* : *Adieu*, pour lequel il trouva un traducteur et un éditeur. Il composa lui-même, sous le titre d'*Études d'expression*, deux suites de transcriptions, pour piano et alto, de quelques célèbres melodies de Schubert.

Urhan possédait, sur le violon, une virtuosité telle qu'on n'hésita point à le comparer à Paganini, alors dans tout l'éclat de sa brillante renommée. Aucune difficulté ne le rebutait et il lisait, à première vue, les morceaux les plus compliqués, s'amusant même à les transposer. Il s'essayait à d'incroyables acrobaties musicales et il avait une certaine manière de faire vibrer les cordes, digne du talent de son rival italien.

A ceux qui s'inquiétaient de ses fantaisies et les critiquaient, il répondait froidement : « Qu'importe, pourvu que je joue juste ! »

Pour varier les effets et la sonorité du violon, il avait eu l'idée d'y ajouter une cinquième corde, un *do*. L'instrument tenait ainsi le milieu entre l'alto et le violon proprement dit. Les *soli* qu'il joua, sur ce violon à cinq cordes, en différents concerts, notamment aux concerts du Conservatoire, eurent un succès retentissant.

Cette invention, la réussite de sa tentative, lui donnèrent alors l'idée de ressusciter la viole d'amour, cet instrument de la grandeur d'un alto, monté de cinq, six ou sept cordes à boyaux, placées sur un chevalet, correspondant à un nombre égal de cordes métalliques, placées en dessous et accordées à l'unisson des premières, qui vibrent par sympathie.

Il n'existait, pour ainsi dire, peu ou pas de musique pour la viole d'amour, non plus que pour le violon à cinq cordes. Urhan arrangea quelques compositions de Mayseders, dont il aimait beaucoup la musique, et parvint à enchanter son auditoire.

Collomb nous assure que « ceux qui ont entendu Urhan jouer de la viole d'amour « savent ce que c'est, mais on peut dire que presque personne ne la connaît que de « nom. »

Ce fut à sa prière que Meyerbeer écrivit le solo d'alto qui accompagne, au premier acte des *Huguenots*, la romance de Raoul : *Plus blanche que la blanche hermine.* Personne, paraît-il, ne jouait ce solo avec « autant d'âme » qu'Urhan.

Mais, malgré son talent de virtuose, malgré ses qualités de violoniste, malgré son « exquise justesse » de son, malgré la sévérité et l'expression de son archet, Urhan aurait, à en croire un critique, son contemporain, un peu manqué « d'élan, d'entraî- « nement, de passion ». L'auteur de cet article, tout en admirant la qualité du son, sa netteté et sa précision, fait quelques restrictions sur son intensité. Il en cherche l'excuse dans une « trop longue et trop constante pratique de la *quinte*, instrument « accompagnateur » qui, insensiblement, a dû amener « cette modération, cet amor- « tissement de la fougue du violoniste concertant ». Et l'écrivain d'ajouter : « M. Urhan, en un mot, n'a pas le diable au corps ; il est trop fervent et trop bon « catholique pour cela. »

Catholique, il l'était et le fut toujours. Sa vie se partagea entre la religion et la

musique, et il semble que le nom que ses parents lui avaient donné au baptême, lui avait été donné « par prévision ».

A l'âge de vingt et un ans, Urhan songea à se faire trappiste, vocation peu sérieuse à en juger par l'anecdote rapportée dans un article de la *Revue Musicale.*

A l'époque où cet appel se serait manifesté, Urhan aurait entendu, dans une église, une nuit de Noël, la voix de Rosine Stolz qui l'aurait profondément impressionné, en lui remuant le cœur. Le désir de se faire moine serait venu et il se serait ouvert de son projet, en lui racontant son trouble, à un Père du couvent d'Einsiedeln, le Père Anthelme.

Celui-ci, pour le rassurer, lui aurait dit: « Vous êtes incapable de servir Dieu, « restez dans le monde. La musique peut être une vierge céleste ou une dangereuse « sirène. Si votre art vous met en contact avec le théâtre, méfiez-vous de la sirène et « soyez fidèle à la vierge ! »

Cette réponse contenta le jeune homme et jamais, quoiqu'en aient dit certains biographes, il ne songea à revenir au couvent.

Il fréquenta le théâtre, par plaisir d'abord à son arrivée à Paris, par devoir ensuite, quand il fit partie de l'orchestre de l'Opéra. Par un scrupule religieux vraiment rare et incroyable — et toutes ses biographies le mentionnent — Urhan, pendant les années qu'il passa à l'orchestre, ne regarda jamais la scène à laquelle il tournait le dos pour n'être pas tenté de lever les yeux sur des spectacles profanes. Joseph d'Ortigue écrivait à ce sujet : « Pour ce fait-ci, du moins, je peux l'attester « en toute certitude ».

S'il faut en croire Legouvé, il aurait même demandé à Mgr de Quélen, archevêque de Paris, la permission de faire partie de l'orchestre de l'Opéra. Toujours est-il qu'il ne vit jamais une danseuse, pas même une cantatrice.

Un jour, dans un salon, il aperçoit une jeune et jolie dame qui vient lui parler comme à une personne très connue et qui lui adresse, sur son talent, de très flatteuses louanges.

Urhan va trouver le maître de la maison pour s'informer du nom de son interlocutrice :

— Quelle est cette dame, demande-t-il ?

— Comment, vous ne la reconnaissez pas ?

— Je ne l'ai jamais vue.

— Allons donc, regardez-la bien.

— J'ai beau la regarder, c'est la première fois, je vous assure, que je la vois.

Cette dame n'était autre que Mme Dorus qu'il n'avait jamais vue bien que l'entendant depuis plus de dix ans.

Et c'est ainsi qu'il accompagna, sans les voir jamais, les plus grandes célébrités du chant et de la danse de l'époque : Mme Branchu, Adolphe Nourrit, Marie-Cornélie Falcon, Gilbert-Louis Duprez, Rosine Stolz, Taglioni, Carlotta Grisi.

Il ne connaissait que son pupitre, tout entier à son art. Pendant les entr'actes, il faisait des lectures pieuses, priait ou méditait. On raconte même qu'un soir, une procession se déroulant, au cours d'un ouvrage, sur la scène, il se serait agenouillé, aurait fait le signe de la croix et aurait joint les mains pour prier, comme s'il était à l'église.

Ce mysticisme religieux, loin de choquer ses camarades, lui avait même valu, parmi eux, le surnom d'*Alto du Bon Dieu.*

Il ne trouvait pas, du reste, la religion incompatible avec l'art et avec la vie d'artiste. Il aimait, à ce sujet et pour expliquer ses sentiments, rappeler le souvenir de Mme Catalani, la grande cantatrice, qui, avant d'entrer en scène, se signait en disant : « Mon Dieu, je me confie à vous ! »

Sa religion était aussi sincère, profonde et véritable que sa technique musicale. Il suffit de parcourir sa correspondance pour nous convaincre de la fermeté de ses convictions religieuses, de la solidité de ses principes et de son attachement au catholicisme.

Il publia même, en 1838, sous le voile de l'anonymat, la traduction française d'un

vieux petit livre allemand, imprégné de mysticisme et extrait du livre de prières d'un ermite franciscain. Ce sont, pour chaque jour de la semaine, de courtes méditations eucharistiques, réunies sous le titre : *Petit livre d'amour* [1].

Son aspect répondait à ses aspirations. Au dire du comte de Pontmartin, Urhan était un des « types les plus étranges » de l'époque : « Évoquez en idée un moine de « Zurbaran, dépouillez-le de la robe de bure ou de laine brune pour l'affubler d'une « longue lévite noire. Confondez sur ses traits le plus austère ascétisme et le plus « pur amour de l'art, vous aurez Chrétien Urhan.

« Un chapeau à larges bords, une redingote noire ou plutôt une *lévite* qui descen- « dait jusqu'aux talons, une cravate blanche négligemment nouée autour du cou, « des souliers lacés, de longs cheveux qui retombaient sur le collet de la redingote ; « une physionomie à la fois romantique et ascétique, une vague ressemblance avec « Paganini, relevée par l'admirable expression de son regard où il était facile de lire « une sorte de nostalgie céleste ; le type idéal d'un moine arraché à sa vocation et à « sa cellule pour affronter les orages du monde et le sceptre d'Habeneck. »

Tel était Urhan, tel fut l'homme, tel fut l'artiste.

Son souvenir est aujourd'hui presque totalement effacé, sinon tout à fait perdu. La gloire n'a pas survécu à ce musicien que ses contemporains estimèrent le « compositeur le plus distingué de son époque », et le rappel de son nom n'était peut-être pas inutile pour empêcher que son souvenir ne soit complètement oublié.

Charles Sarazin.

1. Petit livre d'amour. — Saint pèlerinage à Jésus, Prisonnier dans le Tabernacle. Traduit d'un vieux petit livre allemand, par Chrétien U... (Extrait du livre de prières d'un ermite de l'ordre de Saint-François.)

Avec permission des supérieurs.

Paris. Imprimerie de H. Fournier et Cie, rue de Seine, 14, 1 vol. in-32 de 63 pages.

Le R. P. Dr. P. Remacle Fœrster, bénédictin de la Congrégation de Beuron, en a, récemment, publié une nouvelle édition, d'après la traduction d'Urhan, sous le titre : *Wallen zu Jesus im Tabernakel, Ammukugen aus einem alten deutschen Gebetbuch eines Franziskaners.* Essen, Ruhr. Verlag und Druck von Fredebeul und Kœnen, 1909.

La musique de l'Église depuis ses origines jusqu'à nos jours

(*suite et fin*).

Le chant ambrosien.

Les quatre formes différentes de liturgie, *romaine*, *milanaise* ou *ambrosienne*, *gallicane* et *espagnole*, qui se développèrent de très bonne heure dans l'Église, donnèrent au chant primitif ou antégrégorien une extension considérable. Nous ne parlerons que des deux premières, les plus importantes.

Le *chant ambrosien*, ainsi appelé de saint Ambroise, évêque de Milan au IVe siècle, eut son heure de célébrité et tint longtemps en échec le chant romain. Saint Ambroise était ce qu'on appelle un *amateur*. La musique gréco-romaine lui était familière : il l'avait goûtée à Rome où il était venu dès l'âge de 13 ans pour y faire son éducation, dans les églises qu'il fréquentait, les théâtres dont il se permettait l'entrée, les salons des patriciens qui le recevaient.

C'est lui qui fut le plus enthousiaste propagateur de la psalmodie romaine à deux chœurs établie par le pape saint Damase, ne dédaignant pas de l'enseigner à son peuple enfermé avec lui dans la cathédrale, lors de la persécution de l'impératrice Justine, en 386.

Cette psalmodie était plus simple que celle de Rome : elle n'avait ni intonation ni cadence médiale ; et tandis que celle-ci se développe constamment, celle-là demeura presque intacte jusque fort loin dans le moyen âge [1].

Milan a toujours tenu énergiquement au chant de son glorieux évêque comme à son rite propre, allant même jusqu'à résister à Rome qui a cédé devant cette pieuse obstination.

La tradition, d'ailleurs, se maintient encore, et si Dom Guéranger raconte qu'il fut scandalisé de n'avoir pu obtenir de dire la messe au tombeau de saint Charles selon le rite romain, alors qu'à Rome on permettait de célébrer d'après le rite ambrosien, je pourrais à mon tour redire la même chose.

On ne peut méconnaître au chant ambrosien une certaine suavité, et de la symétrie dans les neumes. Il se distingue du chant grégorien par une abondance extraordinaire de notes, au point que souvent une seule syllabe prise dans les derniers mots d'un répons en contient 4 et 5 lignes ; de plus, il évite le *si* bémol et préfère les intervalles conjoints. Mais on sent partout l'étroite parenté qui le relie au chant romain et révèle un même fonds commun, l'antégrégorien.

Le chant grégorien.

Saint Grégoire. — C'est au pape saint Grégoire le Grand que nous devons la codification du chant ecclésiastique et la fixation des lignes de la Messe.

1. Telles sont du moins les affirmations de certains auteurs. (N. D. L. R.)

Avant de quitter, vers l'âge de 35 ans, ses habits de préteur romain, tout enrichis de pierreries, pour s'enfermer comme novice dans un monastère de Rome fondé de ses deniers, saint Grégoire aimait passionnément le chant d'église, non moins que la musique profane, car il ne fuyait, disait-il, en raison même de sa charge, ni le monde ni ses fêtes.

Esprit très averti, sans être musicien de profession, il utilisa bien vite pour l'exécution des mélodies religieuses les grands talents dont Dieu l'avait doué.

Cardinal diacre, envoyé en mission à Constantinople où il écrit son ouvrage des *Morales*, il étudie durant sept ans, à la source même, la musique byzantine.

Souverain Pontife en 590, il remanie la *Schola Cantorum* fondée par le pape Gélase à la fin du ve siècle, et lui assigne des revenus avec deux maisons, l'une à Saint-Pierre, l'autre près du Latran, où il se rend pour exercer lui-même les enfants.

Mais il fait plus encore, il codifie les meilleurs chants jusqu'alors en usage dans l'Église et donne à ce recueil le nom d'*Antiphonaire*.

L'Antiphonaire. — Ce livre n'est donc pas, comme on pourrait le croire, une œuvre d'un seul jet, mais une collection de chants faite avec un art extrêmement judicieux. Il forme actuellement le tiers de notre Graduel.

Les fêtes de Notre-Seigneur et des Saints les plus anciens de Rome ont pour texte des extraits de la sainte Écriture, surtout les psaumes, tandis que les fêtes dont l'origine n'est pas romaine ont des textes provenant de leur église d'origine. C'est ainsi que l'introït *Gaudeamus*, de sainte Agathe, si souvent produit, vient de l'église de Sicile où le culte de cette martyre prit naissance.

Si la fête est d'origine grecque, le texte latin n'est qu'une simple traduction du grec.

Les chants et la Messe au VIe siècle. — Saint Grégoire ne se contente pas de codifier ces mélodies laissées par des générations dont on ne connaîtra jamais le nombre, d'en ajouter peut-être, de leur donner une forme vivante : il veut que ce chant soit en conformité parfaite avec l'action sainte qu'il doit accompagner, et non dominer, à l'encontre de nos prétendues Messes en musique.

C'est à la Schola placée à l'entrée du chœur qu'il réserve les morceaux de difficulté moyenne, comme l'Introït, l'Offertoire, la Communion, dont le chant se déroule durant l'action même du saint Sacrifice.

Mais quand le soliste monte sur le degré de l'ambon (*gradus*) et chante le Graduel, l'action cesse : le pape et ceux qui l'entourent, assis à leur place, les yeux tournés vers l'artiste, l'écoutent dérouler savamment ses joyeux jubilus. Saint Grégoire, vous le voyez, sait faire la part de la virtuosité.

Aux enfants, il réserve l'*Alleluia*, au clergé qui assiste le célébrant, le *Gloria* alterné avec la Schola, au peuple enfin les chants syllabiques et les réponses qui ne souffrent aucune difficulté.

Vous ne serez point surpris d'apprendre que la grande réputation de beauté qui s'attacha bien vite à ce chant ait rapidement franchi les limites de l'Italie.

Les peuples de la chrétienté demandent au pape des maîtres sortis de son école pour former des chantres capables d'exécuter ces mélodies.

Le chant grégorien et la France.

C'est à Charlemagne que la France et l'Occident durent l'adoption du chant grégorien.

Il établit des écoles de chant dans son empire et fit venir de Rome des professeurs de valeur.

Mais la science de ces maîtres n'aurait jamais triomphé de l'inertie des uns et de la rudesse des gosiers francs, sans l'énergie de l'empereur qui enleva un jour à l'un des chantres de sa chapelle le titre d'évêque qu'il venait de lui donner, parce qu'au lieu de se rendre à l'office et d'y chanter le verset qui lui était réservé ce soir-là, il avait donné un grand festin à ses amis.

Il y eut sans doute d'autres difficultés, mais le pape et l'empereur étant d'accord, les fréquents recours à Rome établirent bientôt une conformité parfaite dans les livres de chant. C'est aux sources de saint Grégoire que renvoyait toujours Charlemagne : *Revertimini ad fontes Gregorii*, disait-il, comme au modèle dont on ne devait pas s'éloigner.

Grâce à cette protection puissante, le chant grégorien entra de plain-pied dans une période admirable de développement.

Mais avant d'aborder cette deuxième partie de la conférence, la *Schola* va donner une idée de ce que pouvait être le chant collectif à cette époque (IXe et Xe siècles).

Le *Christus vincit* est une série d'acclamations dites carolingiennes, qui auraient été chantées à Rome à la Noël de l'an 800, lors du sacre de Charlemagne, dans le magnifique décor d'une double cour papale et impériale.

On les a chantées durant de longs siècles en modifiant simplement les noms propres. Nous en avons fait autant aujourd'hui en choisissant la version qui nous a paru la meilleure. Ces acclamations s'adressent au pape, à l'évêque, à la France, à ses chefs, à son armée, et demandent la venue du royaume du Christ. La foule scande lentement sous forme de refrain : *Christus vincit! Christus regnat! Christus imperat!* Le Christ est vainqueur ! le Christ règne ! le Christ commande ! D'ailleurs voici la traduction :

« Le Christ est vainqueur ! Le Christ règne ! Le Christ commande ! Le Christ...

« I. — Exaucez-nous, Christ !... A Pie, souverain Pontife, et Pape de toute l'Église, vie et salut perpétuel ! Rédempteur du monde, sois son soutien ! Saint Pierre, sois son soutien ! Saint Paul, sois son soutien ! Le Christ...

« II. — Exaucez-nous, A Mgr François-Marie, notre évêque, et à tout le clergé qui lui est confié, paix, vie et salut continuel ! Rédempteur du monde, sois leur soutien ! Sainte Marie, sois leur soutien ! Saint Léon, sois leur soutien ! Le Christ...

« III. — Exauce-nous, Christ... Au peuple des Francs, à tous les princes et à toute l'armée des chrétiens, paix, salut et victoire ! Rédempteur du monde, sois leur soutien ! Saint Michel, sois leur soutien ! Bienheureuse Jeanne, sois leur soutien ! Le Christ...

« IV. — Que des temps heureux arrivent ! Que la paix du Christ arrive ! Que le règne du Christ arrive ! Dieu, miséricorde et notre secours, force et notre victoire, lumière, voie et notre vie ! A lui seul la puissance, la louange et la gloire au travers des siècles infinis. Ainsi soit-il. Le Christ...

« V. — Nous sommes rachetés par le sang du Christ. Joie ! Joie Joie ! que le royaume du Christ vienne. A Dieu grâces. Ainsi soit-il. Le Christ... »

2° Période de développement.

C'est toujours à l'ombre des cloîtres que se fondent les écoles de chant avec des maîtres célèbres. Sous les blanches voûtes des monastères, dans le cadre merveilleux des peintures hiératiques, des orfèvreries, des sculptures et des mosaïques d'or, la poésie et la musique religieuse vont croître tout naturellement.

Enfermés volontairement dans un cercle unique de pensées et d'expressions qu'immatérialisent chaque jour le jeûne et la contemplation, des saints vont enrichir l'Église d'admirables compositions.

Écoles de chant.

La plus célèbre de toutes ces écoles, celle de Saint-Gall, se fit remarquer par une fidélité inviolable à garder le texte de saint Grégoire. Charlemagne, prétendit-on, avait construit un cantarium absolument semblable à celui qu'il avait vu à Rome, pour conserver, dans une boîte identique, la précieuse copie de l'Antiphonaire de saint Grégoire porté par Romanus.

C'est auprès de ce manuscrit, que nous possédons encore, que l'on venait tra-

vailler et confronter sa copie, sans oser toucher au parchemin vénérable, ni modifier le moindre neume.

Mais en présence de ces copies, fidèles traductions de l'Antiphonaire grégorien, les professeurs chargés de l'enseignement choral éprouvaient une sérieuse difficulté.

Les manuscrits ne donnaient pas la note, encore moins l'intervalle qui les sépare; ils indiquaient simplement par des signes la configuration des neumes, l'élévation ou l'abaissement d'un son. « Il fallait jusque-là tout apprendre par cœur, au moyen du *monocorde*, c'est-à-dire d'une longue corde tendue sur une table oblongue. Au-dessous se trouvait un chevalet, appelé *magas*, servant à allonger où à raccourcir plus ou moins la corde, suivant que l'on voulait produire, en la faisant vibrer, un son plus ou moins grave ou aigu. »

Comme on le voit, c'était long et pénible. Mais la nécessité rendit les maîtres ingénieux.

Gui d'Arezzo et la notation (990-1050)

Le plus célèbre musicien du moyen âge, Gui d'Arezzo, auteur du *Micrologue*, se servait de mélodies connues ; celle qui revenait le plus souvent dans ses leçons était l'Hymne des premières Vêpres de Saint-Jean-Baptiste, dont le texte est dû au poète Paul Warnefrid, historiographe de Didier roi des Lombards.

Il avait remarqué que dans cette hymne, la première note de chaque hémistiche se trouvait élevée d'un degré au-dessus de la précédente :

Ut quéant láxis | *Re*sonáre fibris
*Mi*ra gestórum | *Fá*muli tuórum
*Sol*ve pollúti | *Lá*bii reátum
Sancte Ioannes.

Voici, d'après la Vaticane, l'air de la première strophe :

La 1re note de chaque hémistiche, à dessein, sera particulièrement marquée.

UT, ré, fa, ré-mi, ré | RE, ré, ut, ré, mi, mi, | MI-fa-sol, mi, ré, mi-ut, ré
Ut qué-ant lá — xis Re- so- ná- re fí- bris MI — ra ge-stó- rum

FA, sol, la, sol, fa-ré, ré | SOL-la-sol, fa, sol, ré | LA, sol, la fa-sol, la la
FA- mu- li tu- ó- rum, SOL — ve pollú- ti LA- bi- i re — á- tum

Sol-fa, mi-ré, ut, mi, ré
San- cte Io- ánnes

Gui d'Arezzo disait aux élèves : Chantez comme *ut* dans *ut queant laxis*, comme *re* dans *resonáre fibris*, etc.

On ne dit plus bientôt que *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* jusqu'en 1640 où l'Italien Doni trouvant la note *ut* fort peu harmonieuse, lui céda la moitié de son nom : do (Do-ni).

Le *si* (de Sancte Ioannes) n'a été ajouté qu'au XVIIe siècle, quand la gamme par octaves se substitua à l'ancienne gamme par hexacordes.

Compositions nouvelles.

Mais cette époque ne fut pas simplement fertile en études théoriques : elle fut le point de départ d'une magnifique floraison d'œuvres musicales.

Trois élèves de Romanus, Ratpert, Tutilon et surtout le Bienheureux Notker, surnommé Balbulus ou le Bègue, portèrent au plus haut point la gloire de Saint-Gall et enrichirent le répertoire grégorien de melodies nouvelles.

Nous devons au Bienheureux Notker beaucoup de *Proses*, mais surtout un genre spécial dont la structure est basée sur l'hymnodie byzantine, la *Séquence*.

La Séquence. — Comme le mot l'indique, la *Séquence* est une « suite », ajoutée en forme de développement à une autre mélodie, tout particulièrement à l'Alleluia.

La séquence *Psallat ecclesia* du Bienheureux Notker devint le modèle de cet art nouveau. Chaque strophe se répète deux fois, à l'exception de la première et de la dernière.

La mélodie change à chaque couple de strophe et se termine par une cadence sur la tonique ou la dominante.

Le chant est à peu près syllabique ; pas de quantité, mais liberté dans le rythme : c'est de la poésie rythmique nettement marquée. Ce genre, très populaire, eut tout de suite une rapide extension et de nombreux imitateurs.

Il nous reste 38 séquences du Bienheureux Notker.

Son fameux répons *Media vita* passait au moyen âge pour avoir le pouvoir de préserver de la mort celui qui le chantait, et de la donner à ceux contre qui on le chantait ; bref « l'envoûtement en musique [1] ».

Un moine de Saint-Gall, Wipo, († 1051), chapelain impérial sous Conrad II et son fils Henri III, nous a laissé la belle séquence de Pâques : *Victimae paschali, laudes* qui devint célèbre à l'égal du *Media vita*, pénétra en Allemagne et en Italie.

Mais la *Prose* va faire un pas considérable dans la voie de la perfection. Un auteur, dont le nom ne sera jamais connu, pas plus que ceux des architectes de beaucoup de cathédrales, ou encore de ces modestes chrétiens de la Champagne qui donnaient un vitrail à leur église avec cette inscription : « En 1530, gens de bien incogneus ont fait mettre cette verrière : ne leur chaut d'y nommer les noms, mais Dieu les sçait » ; un auteur inconnu, dis-je, a composé en l'honneur de la Sainte Vierge une prose dont la vogue fut immense au moyen âge. C'est le *Laetabundus* que la *Schola* va chanter.

Le Laetabundus.

On connaît plus de 54 adaptations différentes, en latin, une traduction en vers romans du XIIIe siècle et même, le croirait-on ? une chanson à boire qu'un clerc facétieux composa en conservant le vers du milieu et de la fin de chaque strophe, et en ajustant fort ingénieusement à son sujet le sens des paroles latines.

Les lois qui régissent le *Laetabundus* sont plus perfectionnées que celles des séquences notkériennes : 4 strophes de 6 vers d'inégale longueur et 2 strophes de 8 vers où l'accent et la rime sont bien mieux observés, quoique inégalement.

Voici la traduction de cette belle prose :

1 { 1. Transporté de joie, le chœur fidèle exulte, alleluia :
  { 2. Le roi des rois est né d'une vierge intacte, chose admirable.

2 { 3. L'Ange du conseil est né de la Vierge, le soleil de l'étoile :
  { 4. Soleil ignorant le coucher, étoile toujours brillante, toujours claire.

3 { 5. Comme l'astre envoie son rayon, la Vierge donne son fils de même façon.
  { 6. Pas plus que l'astre par le rayon, la mère par son fils n'est corrompue.

4 { 7. Le cèdre altier du Liban se conforme à l'hysope, dans notre vallée.
  { 8. Le Verbe, l'Etre du Très-Haut, a daigné devenir corps, en prenant chair.

5 { 9. Isaïe l'a chanté, la synagogue s'en souvient, et pourtant elle ne cesse pas d'être toujours aveugle.
  { 10. Si elle ne croit pas en ses prophètes, qu'elle croie du moins les prédictions des sibylles païennes :

6 { 11. Infortuné, hâte-toi, crois du moins le passé : pourquoi te damner, nation malheureuse ?
  { 12. Celui qu'annonce l'Écriture est né, considère-le : c'est la Vierge qui l'a enfanté, Alleluia.

Séquence d'Adam de Saint-Victor. — Il devait être donné au chanoine parisien Adam

1. *Tribune de St-Gervais*, IV, p. 8.

de Saint-Victor de porter à son perfectionnement complet la séquence notkérienne.

« Ses œuvres sont admirables par la facture des vers, l'éclat des pensées et la richesse symbolique des images [1] ». C'est un prêtre qui possède à fond les secrets de la liturgie et trouve dans son âme d'artiste de merveilleux accents pour les traduire.

Ses strophes sont parallèles, comme chez le bienheureux Notker, avec début et finale indépendants, mais divisées avec régularité sans toutefois s'astreindre aux lois de la métrique. C'est l'accent qui détermine le rythme, la syllabe accentuée faisant office de syllabe longue comme au IVe siècle.

Mais la caractéristique de la séquence adamienne est la rime à la fin des vers, quelquefois même à l'intérieur.

Les œuvres d'Adam de Saint-Victor se répandirent très vite en France, et l'une d'elles, la séquence *Laudes crucis attollamus* en l'honneur de la Sainte-Croix, a fourni à saint Thomas d'Aquin le modèle et la mélodie du *Lauda Sion Salvatorem* lorsque le pape Urbain IV le pria de composer l'office du Saint-Sacrement (1264).

La séquence de la Pentecôte, la meilleure de toutes, *Veni, Sancte Spiritus*, rimée elle aussi, est attribuée au pape Innocent III (1198-1216) [2].

A cette série doivent s'ajouter parmi les morceaux très connus, le *Stabat mater dorolosa* du Bienheureux Jacopone de Todi (fin du XIIe siècle) et le *Dies irae* de Thomas de Celano († 1250).

Le Trope.

Je ne saurais passer sous silence un autre genre très goûté au moyen âge dû à Tutilon, savant moine de Saint-Gall et ami intime du Bienheureux Notker : le *trope* ou *farciture*, dont la composition révèle, chez nos pères, un état d'esprit bien différent du nôtre.

Les longs neumes ou jubilus ne leur suffisaient pas, et « dans le but de rendre une fête plus solennelle », ils allongeaient l'office sacré en intercalant un nouveau texte « destiné à préparer ou à développer les paroles du thème primitif [3] ».

Cette farciture explique l'origine des mots qui dans le *Kyrie* vatican suivent le nom de certaines pièces. Ainsi le *Kyrie fons bonitatis* signifie que sur les notes de sa longue vocalise le chœur chantait : *Kyrie* — fons bonitátis, Pater ingénite, a quo bona cuncta procedunt — *eléison*.

Il nous reste un vestige de cette farciture dans l'*Inviolata permansisti*, mots qui terminent le 8e répons (Gaude Maria Virgo) des Matines de l'Annonciation, et entre lesquels on a mis toute une série de petites phrases musicales. Le caractère syllabique des paroles dont on les a agrémentées contraste « avec la finale très neumée de *permansisti* et reste comme la marque originelle du morceau ». (*Dom Pothier*.)

Sainte Hildegarde.

Arrivée au XIIe siècle, au plein épanouissement de sa forme mélodique, le chant grégorien voit son répertoire s'augmenter de morceaux dont l'expression est plus solennelle, la mélodie plus sentimentale et dramatique.

Sainte Hildegarde [4], abbesse du Mont Saint-Rupert, près Mayence, se fait surtout

1. Wagner, *op. cit.*, p. 267.
2. Mais vient d'être restituée à son auteur réel, Étienne de Langton, le célèbre archidiacre de Notre-Dame de Paris, devenu archevêque de Cantorbery.
3. L. Gautier, *Trib.*, IV, 8.
4. Cette femme extraordinaire, voyante et prophétesse, possède une connaissance prodigieuse de la philosophie et de la théologie qu'elle n'a jamais étudiées ; la physique, la chimie, la physiologie, l'astronomie n'ont pas de secrets pour elle, au point qu'on la regarde « comme la fondatrice des sciences naturelles en Allemagne ».

Ses compositions musicales, révélées par Dom Pothier, viennent de paraître chez Schwann, à Dusseldorf, par les soins du Dr Gmelch, chapelain de la cathédrale d'Eichstaett.

remarquer par la richesse de ses compositions l'étendue de ses gammes et l'onction pénétrante de ses mélodies.

Dédaignant les limites du décacorde, « elle s'élance vers les nues à des hauteurs merveilleuses [1] », sans jamais s'égarer, sans que le rythme ou la mélodie aient à souffrir.

La *Schola* va chanter un *Kyrie* de sa composition, transcrit par Dom Pothier, d'après le manuscrit contemporain de la sainte conservé à la bibliothèque de Wiesbaden. Il donnera une idée du degré de perfection artistique auquel la prophétesse de Bingen porte le chant grégorien ; c'est le *legato* à son plus haut degré.

Les phrases sont de longue haleine et les membres si intimement unis qu'on ne sait presque où respirer.

Le premier *Kyrie* (une phrase de violoncelle, disait un musicien qui l'entendait pour la première fois) forme l'exposition ; le *Christe*, centre du morceau, développe toute la pensée, et le dernier *Kyrie*, résumant ces deux parties, les fond dans une ample et magnifique péroraison.

Les diverses compositions de sainte Hildegarde supposent chez ses religieuses une éducation musicale et un ambitus de voix vraiment remarquables. Il ne faudrait pas croire que la sainte fut seule à donner des œuvres aussi mélodieuses et développées.

Voici deux Alleluias de forme et de caractères différents, en l'honneur de la Sainte Vierge. Le premier, *Rosa vernans*, du XIIe siècle, est d'une grande douceur ; il coule limpide comme l'eau d'une source au milieu d'une prairie tout émaillée de fleurs : pas de soubresauts, c'est l'âme qui prie Marie avec sérénité et une absolue confiance.

Le second, *Salve virga florens*, emprunté par D. Mocquereau à un manuscrit de Treves du XIIIe siècle, semble tenir du genre dramatique par la manière savante et gracieuse dont il traite le triple salut à la Sainte Vierge.

DEUXIÈME PARTIE : *la Musique polyphonique.*

3o Période de décadence.

En entendant chanter ces mélodies suaves, cadencées et rythmées, en les comparant peut-être à la manière barbare dont on martyrise le plain-chant, un mot s'est échappé de vos lèvres : « Mais c'est de la musique ! »

Détrompez-vous : c'est tout simplement le chant grégorien porté à sa plus haute perfection. Mais la musique, dite figurée par opposition à la notation neumatique, a déjà fait son entrée dans l'église, et c'est elle qui va lui porter de rudes coups : elle aura l'air de vivre avec lui en bonne intelligence, mais divorcera promptement, l'infidèle ! pour conjurer sans remords la perte de la tradition primitive.

Causes de la décadence.

Je ne vous dirai pas, M. Sérieyx l'ayant fait hier avec un magnifique talent que vous avez longuement applaudi, les débuts de la *diaphonie* et du *déchant*.

a) Le premier effet de leur introduction dans les chants d'église, fut la *disparition rapide des mélodies neumées* et des longs jubilus que vous avez goûtés. Ne fallait-il pas un certain temps pour savourer les accords note contre note (*punctum contra punctum*, d'où le mot *contrepoint*) ? Une succession trop rapide d'accords plaqués eût blessé l'oreille au lieu de la charmer.

Le mouvement fut naturellement retardé, et l'habitude prise de *fleurir* les parties en leur donnant plusieurs notes alors que la basse qui formait le chant n'en avait qu'une, ne contribua pas moins à ce ralentissement néfaste.

b) La conséquence logique et fatale de ce ralentissement fut la *perte absolue du rythme* du chant grégorien basé sur les lois du discours.

1. *Revue du Chant grégorien* de Grenoble, VII, p. 9.

Pour savourer le rythme d'une phrase grégorienne, il fallait saisir dans son ensemble une distinction complète avec la succession des groupes, leurs oppositions ou leurs rapprochements, leurs alternances et leurs séparations.

Comment y parvenir quand la durée des notes ne permettait plus de se souvenir des premières quand on chantait les dernières ?

c) Le troisième effet de cette malencontreuse introduction fut l'apparition de la *notation mesurée ou proportionnelle* en longues, brèves, semi-brèves.

Les notes deviennent alors ces abominables carrés, assez semblables... aux pavés mal joints de notre ville, succession barbare et incorrecte dont le seul mérite est de faire le bonheur des chantres de village « en leur permettant de montrer la force de leurs poumons »... et la faiblesse de leur respiration.

Comment le chant grégorien ainsi travesti pouvait-il plaire à des oreilles raffinées pour qui la musique polyphonique avait déjà toutes les faveurs ? On ne l'appelle plus que le *plain-chant*, planus cantus, c'est-à-dire uni, plat, plain.

Jusqu'au XVIe siècle on chante encore, c'est vrai, le Propre de l'Office, c'est-à-dire l'Introït, le Graduel, l'Alléluia et la Communion ; mais son exécution, lourde et massive, souffre du contraste avec la musique figurée qui développe considérablement les pièces de l'Ordinaire : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*.

En s'éloignant progressivement du chant grégorien, dû, nous l'avons déjà dit, à la science liturgique et musicale d'une pléiade de saints, la musique perd la source de ses inspirations.

Comment on compose une Messe au XVIe siècle.

Tout le monde compose ; les motifs d'ailleurs ne manquent pas, ce sont les airs populaires et les chansons d'amour.

Guillaume Dufay écrit le *Kyrie* de sa Messe sur *Lomme armé*, thème sur lequel tout artiste qui se respecte, même Palestrina, s'efforce de composer une Messe.

Il y en a sur : *Las, bel ange* ! *O Vénus la belle*, *Malheur me bat*, *L'ami Baudichon*, *A l'ombre dung buissonnet* surtout, qui rivalisa longtemps avec *Lomme armé*.

L'aventure de Josquin des Prés, dont Luther disait : « Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes, Josquin en fait ce qu'il veut », nous en dira long sur cette triste habitude.

« Un seigneur italien, après lui avoir fait des promesses qu'il ne songeait nulle-
« ment à tenir, se contentait de répondre à toutes ses réclamations par cette phrase
« de mauvais français qui finit par agacer le musicien : *Laissez faire à moi*, *laissez*
« *faire à moi*. (*Lascia far' a mi.*)

« Josquin traduisit par *la sol fa ré mi*, syllabes qui accentuaient encore le défaut
« de prononciation étrangère du courtisan, et pendant toute la messe, ce trait, cir-
« culant entre les diverses parties, contrefaisant non seulement les paroles, mais le
« ton de voix et la manière de parler du donneur de promesses, amusait la cour à
« ses dépens [1] ».

Protestations des Papes.

L'Église par la voix de ses Pontifes, ne pouvait supporter longtemps un tel état de choses. Malheureusement, elle ne fut pas entendue.

Le pape Jean XXII, dans la Bulle *Docta Sanctorum*, avait déjà fait une critique sévère de cette nouvelle école et ordonné « que personne dorénavant ne se permette
« de faire entendre cette musique ni autre semblable surtout pendant les heures
« canoniales, ni pendant le Saint Sacrifice de la Messe. Si quelqu'un osait contrevenir
« à nos ordres, disait le Souverain Pontife, qu'il soit suspendu de son office pendant
« huit jours par l'Ordinaire du lieu où la chose se sera passée ».

Vains efforts, inutiles menaces : en France même, d'où cette Bulle était datée (d'Avignon), rien ne fut modifié.

1. Soulier, p. 263.

A Rome, la musique figurée reprend de plus belle, et le cardinal Capranica, répondant un jour au pape Nicolas V qui lui demandait comment il avait trouvé la musique d'un office solennel au Vatican : « Saint Père, lui dit-il, on dirait des pour-« ceaux dans un sac ; on entend des cris stridents, mais on ne peut rien com-« prendre. »

Mais, en venant à Rome, la Papauté commence à refaire de la Ville éternelle un centre artistique.

Le Concile de Trente et Palestrina.

Le Concile de Trente, se faisant l'écho des nombreuses réclamations venues de toute la chrétienté, voulut bannir impitoyablement de l'église le *chant figuré*. Mais, sur une observation de l'empereur que « la musique bien comprise pouvait aider la piété des fidèles », les Pères s'en remirent aux synodes provinciaux [1].

Le pape Pie IV chargea les cardinaux Vittellozzi et saint Charles Borromée de trancher la question. Les huit chapelains-chantres de la chapelle pontificale, qu'ils réunirent à cet effet, décidèrent : 1° qu'on ne chanterait pas de messe ou motet avec des paroles mélangées ; 2° qu'on bannirait à perpétuité les messes composées sur des chants profanes et obscènes ; 3° qu'on ne chanterait pas de motet sur des paroles de fantaisie.

Les cardinaux ajoutèrent qu'il n'y aurait pas d'autre règlement si l'on arrivait à composer une Messe conforme à ces règles.

Le maître de la chapelle pontificale, Giovanni Pierluigi, dit da Palestrina, du nom de sa ville d'origine, né en 1524, fut chargé de ce travail ; en trois mois, il composa trois messes, dont la dernière, celle du *Pape Marcel*, emporta tous les suffrages.

Le pape Pie IV enthousiasmé s'écria : « Il semble que ce soient les harmonies du « cantique nouveau que l'Apôtre saint Jean entendit chanter dans la Jérusalem céleste, « dont un autre Jean (Giovanni) nous donne un avant-goût dans la Jérusalem voya-« geuse. »

La Musique palestrinienne.

Analyse de cette musique. — Pour comprendre la sévère beauté de la musique palestrinienne, transportons-nous à l'époque troublée où elle est née, au siècle de la Réforme et de la Renaissance païenne, contre lesquelles elle proteste à sa manière.

Non seulement elle peut se définir une polyphonie de voix, mais elle est essentiellement liturgique, se conformant scrupuleusement aux textes et aux cérémonies sacrés.

Pour cela, les voix lui suffisent, pas d'instruments. Aucun spectacle matériel ne viendra troubler la piété des fidèles, ni détourner de l'autel l'attention des assistants.

Cette musique ne connaît pas le solo ; toutes les voix chantent ensemble, s'accompagnent entre elles, et même dans ce concours simultané de parties, la ligne mélodique reste souvent cachée pour ne constituer qu'une pure harmonie.

Les parties s'opposent, se superposent les unes aux autres, se répondent, s'entrelacent pour mourir doucement comme le flot sur le rivage.

On sent que cette musique est absolument impersonnelle, qu'elle n'est pas celle d'un homme, mais de l'humanité tout entière qui prie, qui médite et adore.

Palestrina.

Écoutez l'*Adoramus te Christe* de Palestrina : « Nous vous adorons, ô Christ, et nous vous bénissons, parce que, par votre sainte croix, vous nous avez rachetés. Vous qui avez souffert pour nous, Seigneur, Seigneur, ayez pitié de nous. »

Il est difficile de ne pas sentir le caractère profondément religieux de cette magnifique prière.

A cette même époque, Anerio, Allegri et Nanini à Rome, Andréa Gabrieli à Venise,

1. Soulier, p. 264.

Goudimel, Jacobus Kerbe, Roland de Lassus dont vous avez entendu hier de superbes motets, cultivent avec bonheur ce genre de musique.

Nanini.

Le *Diffusa est* de Nanini (XVIe), que la Schola va chanter, peut être indiqué comme modèle de grâce et de délicatesse.

Voici la traduction de ces versets du psaume XLIV : « La grâce est répandue sur vos « lèvres, parce que Dieu vous a bénie dans l'éternité. De vos vêtements, de vos « coffrets d'ivoire, s'exhale le parfum de la myrrhe, de l'ambre et de l'aloès, que les « filles des rois vous offrirent pour vous rendre hommage. »

Vittoria.

Un prêtre éminent, originaire d'Avila, et surnommé le musicien synthétique, Tomas Luis da Vittoria, semble résumer dans sa musique toute l'Espagne mystique [1] du XVIe siècle, de cette époque dont on oublie trop facilement qu'elle eut la plus grande part dans l'évolution de la musique religieuse, par l'ascendant de sa musique personnelle, fruit naturel de ses traditions philosophiques, théologiques et mystiques.

Vittoria fut le chantre incomparable de la foi profonde du peuple espagnol et l'on est frappé de la sérénité de son âme, du parfait équilibre de ses facultés ; on se sent ému de la tristesse poignante de sa prière et de cette exaltation sentimentale qui semble vouloir communiquer aux autres le bonheur de vivre en Dieu.

C'est l'impression que produit son *Jesu dulcis memoria* que la *Schola* va chanter : « Douce mémoire de Jésus, donnant les vraies joies du cœur ; mais, plus douce que « le miel et que toute autre chose, est ta douce présence. »

Cette musique calme, sévère et profondément recueillie ne pouvait être longtemps goûtée par une époque si grandement troublée.

Troisième période. — **Décadence** (*suite*).

Carissimi.

La cantate sacrée. — Entraîné par le mouvement qui fait évoluer la musique profane vers le drame avec Gabrieli et Monteverde [2], Giacomo Carissimi (1603-1674), le plus grand maître italien du XVIIe siècle, introduit dans l'Église une forme nouvelle, la *cantate sacrée*.

Dramatique plus que lyrique, il ne se contente pas de la structure palestrinienne, il y joint le dialogue et le récitatif pour racheter ainsi le peu d'étendue des chœurs composés de simples accords et de formules de cadences.

L'*O felix anima* que l'on va chanter, donnera une idée de la douceur de ces pièces à 3 voix, écrites dans le style très mélodique des motets.

En voici la traduction : « O heureuse âme qui possèdes le ciel ! ô heureuse âme qui triomphes dans la gloire du ciel ! »

J.-S. Bach.

Et cet art, à son tour, va bientôt être étouffé, surtout en Allemagne, par la virtuosité musicale.

Un génie extraordinaire, l'immortel J.-S. Bach (1684-1750), résume en lui seul toutes les inspirations anciennes et tous les progrès qu'on a faits jusqu'à lui, au point que Gounod a pu écrire : « Si, par un improbable cataclysme, toute la musique postérieure à Bach devait disparaître, elle renaîtrait sous le souffle fécondant, créateur, du maître saxon [3] ».

1. *La mystique musicale espagnole au* XVIe *siècle*, par M. Henri Collet, docteur ès lettres, agrégé de l'Université, ancien membre de l'école française d'Espagne.
2. Né à Crémone (1562-1649).
3. *Tribune de Saint-Gervais*, XV, 38.

« Ses cantates sont difficilement comprises du grand public, dit un auteur, parce qu'elles réclament un auditoire religieux et pratiquant. »

Elles sont aussi fort longues, parce que, à l'encontre du culte catholique où la Messe est surtout une action et le chant un accessoire, le culte protestant (auquel appartenait Bach) se compose essentiellement d'une prédication qu'il faut donner aux fidèles le temps de méditer durant une longue audition.

Telle est la *Cantate de Pâques* dont nos amis de Saint-Jean-de-Luz nous ont donné hier une magnifique exécution.

En voici une plus courte, du 27e *Dimanche après la Trinité*, pour soprano, basse et hautbois obligé, sur ces paroles traduites de l'allemand :

Ton cœur est mien, l'amour ne peut se rompre ;
Tu veux pour moi cueillir les roses saintes.
Les vœux de notre cœur seront tous comblés.

Mais, si beau que soit le style de ce maître incomparable ; si pénétrant que soit le sentiment universel de sa piété, ses compositions religieuses se ressentent du développement extraordinaire donné, à cette époque, à la forme musicale.

Le protestant, mais très religieux Bach, n'écrit pas *pour* l'église, mais *sur* un thème sacré. Sa grande Messe en *si* mineur, dont nos amis de Saint-Jean-de-Luz ont récemment donné à Biarritz une impeccable et très artistique audition sous la direction de M. Vincent d'Indy, dépasse de beaucoup la durée ordinaire de nos offices sacrés, même les plus longs. Le *Sanctus*, à lui seul, ne compte pas moins de 316 mesures sur un texte de 16 mots.

L'exécution d'une musique aussi savante ne pouvait être abordée que par les chœurs dont les grandes églises étaient généralement dotées.

Les églises de province, et surtout les communautés religieuses de France, entièrement dépourvues de ces ressources, se contentaient du plain-chant à notes égales lourdement martelées.

Le plain-chant dit musical.

« Afin de leur permettre, dit M. Quittard, d'aborder la musique figurée les jours « de grande fête, on créa un genre spécial, le *plain-chant*, dit plus tard *musical*, avec « des valeurs diverses et des accidents chromatiques dans les formules des ca- « dences. »

P. Bourgoing.

Le premier recueil de chants ainsi notés parut en 1634, sous le titre de *Brevis psalmodiæ ratio*, et la signature du P. Bourgoing, oratorien, chargé par le cardinal de Bérulle de sauver de l'oubli les airs de sa Congrégation.

On y voit, avec les fameux tons oratoriens, quelques morceaux bien connus en France et dus à un chanoine de Péronne devenu oratorien, entre autres, le *Rorate*, et un *Salve Regina*.

H. Du Mont.

Le brillant *maistre de la chapelle du Roy*, Henri du Mont (de son vrai nom De Thier, abbé de Silly), composa 5 Messes [1] dont la plus fameuse a été appelée par ses éditeurs *Messe Royale* ou *du 1er ton*.

Bien que Du Mont s'interdise toute vocalise, que sa Messe soit purement syllabique selon le goût du temps et calquée sur les Messes *Cum jubilo*, *Cunctipotens* et le *Credo Cardinal*, on ne peut nier, dit un critique, « la sévérité, la retenue, « l'ampleur de son style, la sincérité d'une mélodie toujours naturelle et facile et « ses heureux développements. [2] » C'est ce qui explique la vogue dont elle a toujours joui.

1. *Trib.*, 1909, p. 227.
2. *Tribun.*, 1905, p. 124.

Décrépitude de la musique religieuse.

Le XVIIIe siècle voit s'accentuer plus profondément encore la décadence de la musique religieuse qui cesse d'être un genre, et dont le texte seul la différencie de la musique profane.

L'art dramatique a complètement envahi le sanctuaire où l'on chante aussi indifféremment qu'à la rue des chansons de ronde ou d'amour.

Un air tiré d'un vaudeville de Bernard de Doche (1766-1825) :

O Fontenay qu'embellissent les roses !

devient par un très léger changement :

O saint Autel qu'environnent les Anges !

Une romance d'amour de Plantade (1764-1835) dont la vogue fut immense :

Te bien aimer, ô ma chère Zélie,

dont les paroles sont du conventionnel régicide Osselin [1] est transformée en :

Qu'ils sont aimés, grand Dieu, tes tabernacles !

Il est vrai que le P. Garin, un peu plus tard, a changé cet air en celui de la chasse de Marly :

Gai, gai, beau paysan !

La diatribe contre le luxe de Mazarin :

Quel train, Mazarin, quel train !

figure dans le cantique de Pâques,

Jésus paraît en vainqueur.

La chanson du banquet des étudiants :

Brûlant d'amour et partant pour la guerre,
Un troubadour.....

se métamorphose en :

Il n'est pour moi qu'un seul bien sur la terre
Et c'est Dieu seul.

La *Femme sensible*, tirée de l'*Ariodant*, de Méhul :

Femme sensible, entends-tu le ramage
De ces oiseaux qui célèbrent leurs feux...

devient comme par enchantement le cantique bien connu :

Reviens, pécheur, à ton Dieu qui t'appelle,
Viens au plus tôt te ranger sous la loi.

La chanson

Tous les bourgeois de Chartres
et ceux de Montlhéry

devient, elle aussi,

Le Fils du Roi de gloire
Est descendu des cieux.

Et je ne dis rien de certains cantiques fort à la mode aujourd'hui dont les paroles, parfois, prêtent à de bien fâcheuses équivoques : M. Bellevue en a fait hier le procès avec beaucoup d'esprit et de finesse.

1. Et inspirées par le triste amour de ce misérable pour la marquise de Charnay.

Je ne saurais mieux traduire cet abominable travail — dussé-je vous faire rire, — qu'en vous rappelant le travestissement hideux d'une belle mélodie de Pergolèse, chantée dans les rues de Bayonne, le mercredi des Cendres, par une bande avinée de « députés du pont » tout barbouillés de suie et procédant sans plus aux funérailles de leur saint favori (saint Pançard).

QUATRIÈME PÉRIODE. — **Restauration de la Musique religieuse.**

Les savants réclament une réforme.

Des prêtres éminents, Dom Jumilhac, bénédictin de Saint-Maur ; Guillaume Nivers, organiste de la chapelle du roi ; La Feillée, de la cathédrale de Chartres ; Poisson, curé de Montargis ; Martin Gerbert, abbé de Saint-Blaise, publient des ouvrages théoriques sur le plain-chant, réclamant à grands cris l'unité de la liturgie sous la direction de Rome, car presque tous les diocèses ont des bréviaires et des rites différents. Le janséniste Rondet fut chargé à lui seul de la préparation de 10 liturgies nouvelles.

Le premier effet de ce mouvement d'études historiques fut d'enlever aux éditions du siècle passé le crédit dont elles jouissaient. La conclusion s'imposait : le retour au vrai chant grégorien. Aussi, dès 1811, un musicien distingué, A.-E. Choron, publie une brochure intitulée : *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'église de Rome dans toutes les églises de l'empire français.*

Le futur abbé de Solesmes, l'abbé Prosper Guéranger, alors âgé de 24 ans, écrit à son tour un ouvrage remarquable ; *Considérations générales sur la liturgie catholique* où son âme d'artiste trahit toutes ses espérances, et qui cause un grand émoi chez les gallicans, parce qu'il y pose comme critère d'une bonne restauration liturgique et grégorienne le retour à l'antiquité.

Un merveilleux courant vers les études médiévales se produit chez de savants musicologues, tels que Nisard, Le Clercq, d'Ortigue, Alix, Jules Bonhomme, Tesson, Clouet, pendant que le P. Lambillotte publie la transcription du fameux Antiphonaire de Saint-Gall et que Danjou, par le plus grand des hasards, trouve à la bibliothèque de Montpellier un antiphonaire bilingue du XIe siècle, du plus haut intérêt.

Il semble que la Providence se met de la partie.

Dom Guéranger et Solesmes.

Mais Dom Guéranger a sur tous ces savants l'immense avantage de l'expérience quotidienne de la liturgie et de la pratique du chœur. Il étudie matin et soir, « écoute, note, corrige, fixe enfin des principes qui, chaque jour s'épurent et se pré- « cisent pour devenir ce qu'on a justement appelé le *style de Solesmes*, la *méthode* « *bénédictine.* »

L'abbé de Solesmes est aidé dans sa tâche par des moines d'une incontestable valeur dont la collaboration patiente et tenace lui procure une masse énorme d'observations et de remarques critiques. Trois d'entre eux méritent un rang spécial : Dom Jausions, mort en 1870, à l'âge de 36 ans ; Dom Pothier, actuellement abbé de Saint-Wandrille, exilé en Belgique, et Dom Mocquereau, prieur de l'abbaye de Solesmes, exilé à l'île de Wight (Angleterre).

Dom Guéranger charge Dom Jausions de préparer une édition conforme aux documents anciens et l'envoie de bibliothèque en bibliothèque à la recherche des manuscrits qu'il copie avec une habileté merveilleuse, car c'est un calligraphe remarquable.

Mais ce vaillant succombe à la tâche au moment où il vient de déposer sa première gerbe de transcriptions, chefs-d'œuvre de netteté et de précision.

Dom Pothier et Dom Mocquereau.

Son plus jeune frère, âgé de 23 ans, Dom Pothier, le futur président de la Commission Vaticane, hérite de ses travaux comme de son ardeur et publie, en 1883, son

bel ouvrage : *les Mélodies grégoriennes*, que l'on a surnommé *l'Évangile du Chant grégorien*.

Grâce à la collaboration savante de ses moines, Solesmes s'enrichit de milliers de manuscrits de tout âge et de toute provenance que l'on analyse minutieusement par siècle, par morceau, par groupe, par note, par signe. Et quand, dans une phrase reproduite sur tous ces manuscrits d'époque et de pays différents, Dom Pothier retrouve partout la même écriture, la même ligne mélodique, il est en droit de conclure : « Nous sommes en présence du texte primitif. »

C'est appuyé sur ces conclusions, qui dénotent un travail colossal, un vrai travail de Bénédictin, qu'il publie, en 1883, le *Liber Gradualis*, bientôt suivi du *Liber Antiphonarius*.

Mais de crainte que Solesmes ne soit accusé de falsifier les textes pour le besoin de sa cause, Dom Mocquereau, son élève, fonde la célèbre publication : *la Paléographie Musicale*, dans le but de reproduire par la phototypie les textes originaux les plus purs, les plus anciens.

Action de Léon XIII.

Rome, qui voyait avec bonheur le retour au véritable chant de saint Grégoire, avait nettement précisé sa pensée dans le fameux congrès d'Arezzo (11-15 septembre 1882) où se fit remarquer par l'ardeur de ses convictions un modeste directeur de Grand Séminaire, du nom de Joseph Sarto.

Le pape Léon XIII alla plus loin en ne renouvelant pas le privilège de la maison Pustet, de Ratisbonne, qui prétendait posséder le vrai texte du chant romain, et dont l'affirmation gratuite fut démolie sans pitié par les travaux de Mgr Respighi, et surtout la publication du IIIe volume de la *Paléographie Musicale*.

Il fit plus encore en adressant à Dom Delatte, abbé de Solesmes, un bref très élogieux, d'une importance capitale.

Pie X et la Commission Vaticane.

Mais c'était à N. S. P. le Pape Pie X que devait revenir la gloire d'opérer cette réforme complète du chant grégorien et le retour à la vraie musique religieuse en achevant l'œuvre de ses prédécesseurs.

A peine monté sur la chaire de Saint-Pierre, l'humble congressiste d'Arezzo publie un *Motu proprio* célèbre (20 novembre 1903), seconde réédition, peut-on dire, d'une fameuse lettre pastorale de l'ancien patriarche de Venise, et il nomme sans tarder une Commission Vaticane de savants liturgistes et musiciens, prêtres et laïques, sous la présidence de Dom Pothier, pour la restauration définitive du chant grégorien dans l'église.

Il demande aux Bénédictins français de lui céder tous leurs travaux, et ces moines, dont on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, de leur science ou de leur désintéressement, malgré des capitaux considérables engagés et la spoliation brutale dont leurs célèbres abbayes viennent d'être victimes, déposent à ses pieds toutes leurs richesses musicales.

N'oublions pas ces humbles, parce que c'est à eux que la Commission Vaticane doit d'avoir pu mener si vite à bonne fin le travail gigantesque de la publication du Graduel et de l'Antiphonaire Vaticans.

Transformation de la musique figurée : C. Franck.

Et pendant que s'opère sous l'influence de Dom Guéranger le retour à la liturgie romaine et au véritable chant grégorien, la musique figurée s'épure et se transforme parallèlement.

Une école nouvelle se fait jour dont nous devons nommer le créateur, César Franck[1].

1. Né à Liége en 1822, 1er prix de piano en 1838, d'orgue et de fugue en 1841 au Conservatoire de Paris, où il meurt professeur d'orgue en 1890.

L'illustre organiste de Sainte Clotilde, dont les compositions paraissent impérissables, écrivit peu, mais sut mettre dans ses œuvres l'ardente piété dont son âme était pleine. M. Vincent d'Indy nous l'a montré, à l'approche de la consécration, descendant de son banc d'orgue pour aller s'agenouiller au coin de la tribune et porter au Dieu caché dans l'Eucharistie l'offrande de son adoration.

Le Dr Eugène Schmitz l'appelle « le virtuose de l'harmonie », et Listz enthousiasmé d'une de ses exécutions à Sainte-Clotilde, s'écriait : « Ses poèmes ont leur place marquée à côté des chefs-d'œuvre de Bach. »

Trois de ses confrères ou élèves, et non des moindres, Alexandre Guilmant, Charles Bordes et Vincent d'Indy, quatre ans après sa mort, fondèrent la *Schola Cantorum de Paris* dont je suis tout particulièrement heureux de saluer ici l'un de ses éminents professeurs, M. Sérieyx, et qui développa par toutes ses filiales le retour au chant grégorien et à la musique classique du XVIe siècle, en même temps qu'elle créait une école brillante de musique religieuse moderne.

Une *Schola* qui se réclame de son nom et veut être fidèle aux lignes qu'elle a tracées, devait inscrire dans son programme une des meilleures compositions du Maître.

Tel est l'offertoire de Pâques, *Dextera Domini*, que vous écouterez dans un religieux silence. Vous y admirerez avec quel talent, avec quelle virtuosité et ardente piété, César Franck développe le motif donné par les basses au début.

« *Dextera Domini fecit virtutem* ! La droite du Seigneur a fait des merveilles et elle m'a exalté. Je ne mourrai pas, mais je vivrai et je raconterai les œuvres du Seigneur. » (Ps. CXVII v. 16.)

MONSEIGNEUR,

On a dit avec beaucoup de raison que c'est peut-être dans le domaine musical que la protection intelligente accordée par l'Église aux manifestations artistiques s'est révélée avec le plus d'éclat.

Fidèle à cette tradition et guidé par de sérieuses études techniques, N. S. P. le pape Pie X n'a pas simplement témoigné sa prédilection pour la musique religieuse en lui consacrant la première lettre de son Pontificat, il a magnifiquement couronné les aspirations et les travaux de ses prédécesseurs en rendant à l'Eglise le véritable chant grégorien, perdu depuis des siècles.

Il ne me déplaît pas de constater, Monseigneur, qu'à l'apparition du Graduel et de l'Antiphonaire vaticans, un évêque sacré par Pie X, et, ce qui est peut-être plus rare, un évêque excellent musicien, ait voulu imprimer un vigoureux essor à la musique religieuse dans son diocèse en lui consacrant (fait peut-être unique en France) toutes les séances d'un Congrès de trois jours.

Le Souverain Pontife, par l'intermédiaire de S. E. le cardinal Merry del Val, vous a déjà dit, Monseigneur, sa plus entière satisfaction.

Laissez également à l'un de vos prêtres le bonheur de vous dire merci !

Oui, merci, Monseigneur, au nom de tous ceux qui s'intéressent à la musique de l'Église et à sa restauration ! Mais merci, tout particulièrement, au nom de nos amis de Pau, de Saint-Jean-de-Luz et de Bayonne qui, durant ces jours, ont été heureux de répondre de leur mieux à la grande confiance dont vous avez bien voulu les honorer.

Abbé P. DARTIGUELONGUE.

Nouvelles publications du Bureau d'Édition

Répertoire moderne. — Série I : Motets et Messes à voix mixtes. (*Suite.*)

N° 148. — Abbé L. Perruchot : *Vexilla Regis*, pour voix d'hommes et d'enfants, net : 1 fr. 50.

Sur la mélodie grégorienne du 3e ton. Les chœurs alternés et réunis sont très heureusement ménagés.

N° 149. — Abbé L. Perruchot : *Recordare*, pour voix d'hommes et d'enfants, net : 1 fr. 50.

Œuvre d'un sentiment religieux, profond et des plus expressifs.

N° 150. — J. Meunier : *Kyrie pro defunctis*, à 4 voix, net : 2 fr.

Facile d'intonation, d'un agencement polyphonique intéressant, cette œuvre est *très pratique*.

N° 151. — G. Berruyer : *Ave Maria*, à 2 ou 3 voix, net : 1 fr. 25.

Bâti en canon, ce motet, d'une écriture coulante et très mélodique, est d'un emploi facile, même pour les chœurs les plus modestes.

N° 152. — G. Berruyer : *Tui sunt caeli*, Offertoire pour Noël, à 2 ou 3 voix, net : 1 fr. 25.

D'une inspiration gracieuse qui convient bien à la fête de Noël, cette œuvre est charmante et très facile d'exécution.

N° 153. — Abbé L. Perruchot : *Messe en l'honneur de Jeanne d'Arc*, à 2 voix égales ou 4 voix mixtes, net : 3 fr. 50.

Les motifs principaux sont tirés des antiennes de la fête, composition merveilleuse par son unité et la variété judicieuse des modulations ; elle sonne admirablement.

N° 154. — G. Berruyer : *Deuxième Salut grégorien*, à 4 voix, net : 2 fr.

Sur cinq motets grégoriens, *Adoro te*, *Sub tuum*, *Tu es Petrus*, *Tantum*, *Adoremus*, l'auteur a su tisser des harmonisations simples et originales d'un style très séduisant.

N° 155. — J. Meunier : *Dixit Dominus*, à 4 voix, net : 1 fr.

N° 156. — J. Meunier : *Beatus vir*, à 4 voix, net : 1 fr.

D'une inspiration musicale très réussie ; le texte liturgique est entièrement noté.

N° 157. — Abbé Perruchot : *Benedixisti Domine*, duo et chœur, à 4 voix, net : 1 fr. 50.

Offertoire pour le 3e Dimanche de l'Avent. D'une écriture canonique extrêmement intéressante et d'exécution assez facile.

N° 158. — Abbé Perruchot : *Ave Maria*, à 4 voix mixtes ou 2 voix inégales, net : 1 fr. 50.

Offertoire pour le 4e Dimanche de l'Avent et certaines fêtes de la sainte Vierge. Traité en *canon* également et très réussi. Moyenne difficulté.

Nouveau répertoire. — Série I : Motets à voix égales.

N° 19. — L. Saint-Requier : *Trois motets à saint Joseph*, à 3 voix, net : 2 fr. 50.

Ces trois motets (I. *Laetare, alma mater ecclesia.* — II. *Ecce fidelis servus* — III. *O felicem virum*), alternés en *soli* et *tutti*, sont, par leur simplicité et leur charme,

extrêmement pratiques et recommandables. Ils peuvent aussi s'exécuter à 3 voix inégales (S. A. et B.).

N° 20. — A. Marty : *Salut*, à 2 voix, net : 2 fr. 50.

D'inspiration très musicale, faciles d'intonation, ces cinq motets (I. *O sacrum convivium*. — II. *Sub tuum*. — III. *Oremus pro Pontifice*. — IV. *Tantum ergo*. — V. *Laudate Dominum*), sont *extrêmement pratiques*.

C. de T.

(*A suivre.*)

VARIÉTÉS

L'Art de foi et l'Art d'amour

(*Fin.*)

Ne croyez pas, mes frères, qu'il soit de peu de prix, ce sentiment qui prend nos cœurs dans la prière. Quelques âmes chagrines le dédaignent et le condamnent ; mais elles ne sont pas dans l'esprit de l'Église qui, tout en mettant la volonté d'une âme repentante et généreuse comme première condition de la prière efficace, a toujours apprécié le sentiment du cœur comme un bienfait de Dieu, comme une joie salutaire. Or la musique est le plus puissant moyen d'exprimer et de produire le sentiment religieux : elle en est à la fois l'expression et la source et c'est pourquoi l'Église lui donne cette part qui peut sembler au premier abord exagérée, mais qui témoigne, quand on y réfléchit, de sa profonde sagesse. « La musique sacrée, a dit Notre Saint-Père Pie X, est une partie intégrante de la solennelle liturgie, et elle participe à la fin générale de celle-ci, qui est la gloire de Dieu, la sanctification et l'édification des fidèles. » — « Par elle, ajoute-t-il, les fidèles sont plus facilement portés à la dévotion et se disposent mieux à recevoir les fruits de grâce obtenus par la célébration des saints mystères. »

Si c'est ainsi, mes frères, que parle de la musique celui à qui Dieu confia le soin de nos âmes, de son Église et de sa vérité, c'est donc que nous ne nous trompons pas quand nous attribuons à cette musique religieuse une mission sanctificatrice dans la vie chrétienne.

Non, nous ne nous trompons pas, nous restons dans le vrai, dans la simple réalité des choses chrétiennes, des choses d'Église, nous ne nous perdons pas dans un idéal chimérique ni dans une vaine poésie, quand il nous semble, agenouillés dans quelque coin du temple ou perdus dans la foule pieuse, ou mêlés aux saintes cérémonies, que l'orgue nous parle de Dieu et nous aide pour mieux parler à Dieu. Non, ce n'est point une illusion quand il donne une vie à notre prière. Ce n'est point une illusion quand « sous le frémissement de l'artiste inspiré, l'orgue dit nos joies et nos douleurs, les déchirements de nos sacrifices, nos triomphes et nos

appels à la divine miséricorde [1] » ; quand il fait résonner à Noël les hautbois et les musettes des saintes pastorales ; quand, à Pâques, il fait éclater la trompette de la résurrection ; quand, à la Toussaint, à la Dédicace, il fait revivre en nous les souvenirs chrétiens d'autrefois ; quand, au jour des Morts, il pleure ceux qui ne sont plus et nous parle d'eux, comme si leurs âmes errantes venaient nous frôler parmi les ondes de son harmonie consolatrice. Ce n'est point une illusion quand il prend tour à tour les formes de notre prière : adoration, action de grâces, pénitence, remords, regrets, espoirs, saints enthousiasmes, supplications ardentes : il dit tout cela, c'est ainsi qu'il prie, et que nous prions avec lui.

C'est donc une belle et noble mission que la vôtre, Messieurs [2], chers artistes dont le talent délicat et pur tant de fois nous a ravis et à qui je suis heureux de rendre aujourd'hui cet hommage public de mon admiration. C'est une mission de prêtres et d'apôtres que Dieu vous a donnée. Vous n'êtes pas des musiciens et des artistes ordinaires ; votre art Dieu l'a pris, comme il fait toujours, quand il se sert de l'humain pour faire du divin, il l'a pris à son service, il l'a élevé jusqu'à Lui, il en a fait une grâce, un instrument de salut ; vous êtes des ouvriers de grâce, des ouvriers de salut, des ouvriers de prière. Vous êtes l'âme chantante, l'âme priante de nos églises ! Que cette pensée vous remplisse d'une sainte et légitime fierté et qu'elle vous engage à chanter toujours et à prier avec votre âme tout entière ; qu'elle vous conseille de chercher en Dieu plus qu'en vous-mêmes et qu'en la richesse de vos moyens artistiques la source de votre inspiration ; comme faisait le bon César Franck quand, au moment de la consécration, il quittait ses claviers, pour venir s'agenouiller à la balustrade de la tribune et adorer le Dieu de l'Eucharistie, au grand ébahissement de ses admirateurs.....

Abbé M. Coulombeau.

1. Mgr Tissier, Discours pour l'inauguration des orgues de Saint-Aignan de Chartres.
2. M. A. Marré, organiste de la Cathédrale ; M. Duhamel, organiste de Saint-Aignan.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à la **Tribune de Saint-Gervais** — Septembre-Octobre 1914

A Monsieur l'Abbé E. MEGEMONT. Hommage de cordiale amitié.

MESSE BRÈVE EN UT

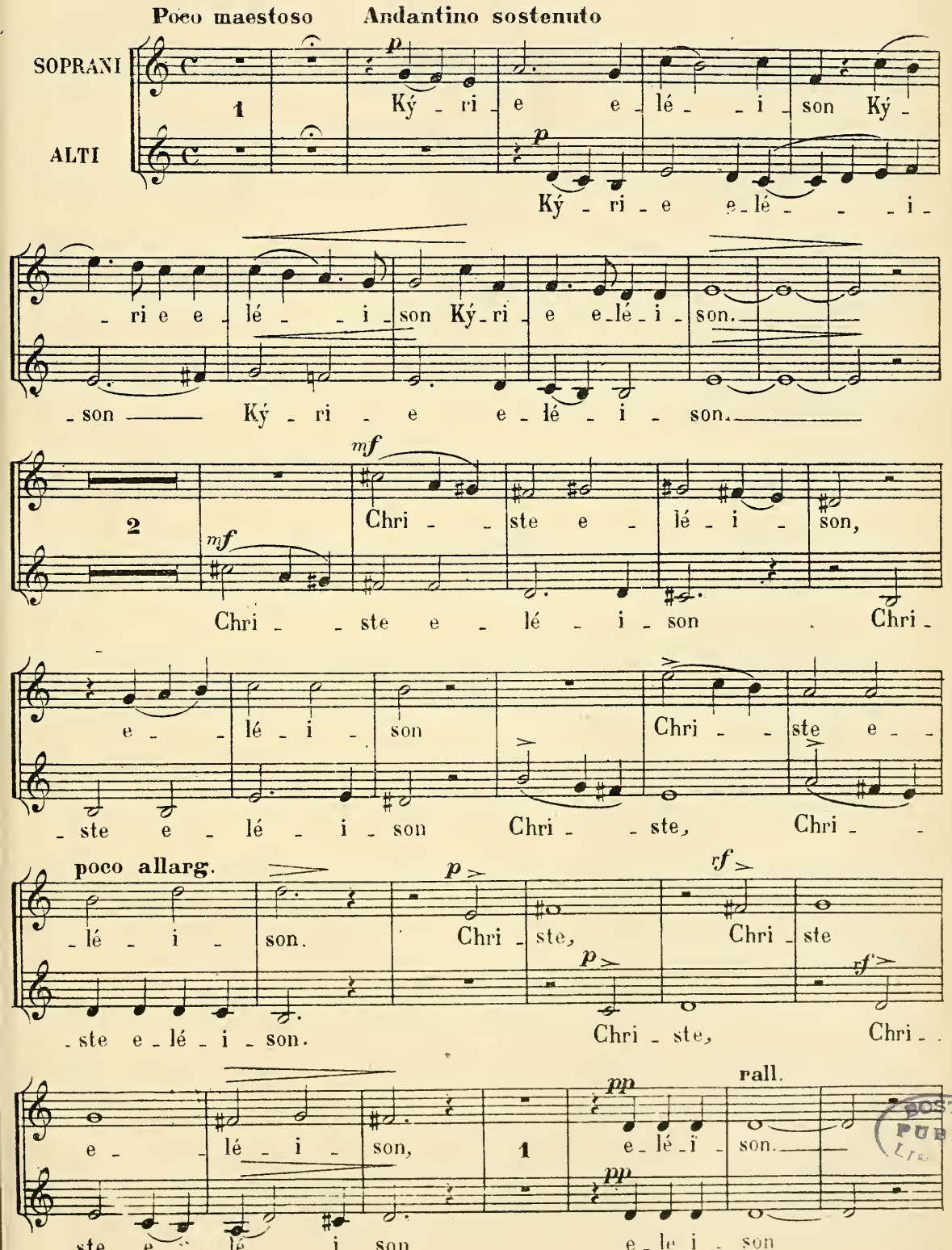
Édition B. à 2 VOIX ÉGALES (Sop. et Alti)

avec Accompagnement d'Orgue

N° 161

G. BERRUYER

KYRIE



Partition, net : 3f50 — Voix seules (A) (S. Bary. B.) : 0f60 ; (B) (S. et A.) : 0f50
Répertoire Moderne de la "SCHOLA CANTORUM" (Série vocale) S. 1161 1er C.

Tous droits réservés

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Tempo

p

Ký - ri - e e - lé - i - son, Ký - - ri - e e - lé - - i -

p

Ký - ri - e e - lé - - - i - son, Ký - ri -

rf *rf*

- son, Ký - ri - e e - lé - i - son, Ký - ri - e, Ký - ri -

rf *rf*

- e e - lé - i - son, Ký - ri - e, Ký - ri - e,

f *pp*

- e e - lé - - i - son.

f *pp*

Ký - ri - e e - lé i - son.

GLORIA

(♩ = 52) *dolce*

SOPRANI

ALTI

Et in ter - ra pax ho - mí - ni - bus bo - nae

mf *dolce*

vo - lun - tá - tis. Lau - dá - mus te. Be - ne - dí - ci - mus te. A - do -

mf

Lau - dá - mus te. Be - ne - dí - ci - mus te.

mf

- rá - - mus te. Glo - - - - - -

mf

A - do - rá mus te. Glo - - - - - -

rit.

-ri - - fi - cá - mus te.

-ri - - fi - cá - mus te. Grá-ti-as — á-gi-mus

Grá-ti-as — á-gi-mus ti - bi propter ma - gnam gló-ri-am

ti - bi propter ma - gnam gló-ri-am tu - am.

tu - am. Dó-mi-ne De-us, Rex cae - lé - stis, De - us

Dó-mi-ne De-us, Rex cae - lé - stis, De - us

rit. Un peu retenu

Pa - - ter o - mni - po - tens. Dó-mi-ne, Fi - li

Pa - - ter o - mni - po - tens. Dó-mi-ne, Fi - li —

Più lento

u - - ni - gé-ni-te, Je - - su — Chri - - ste. —

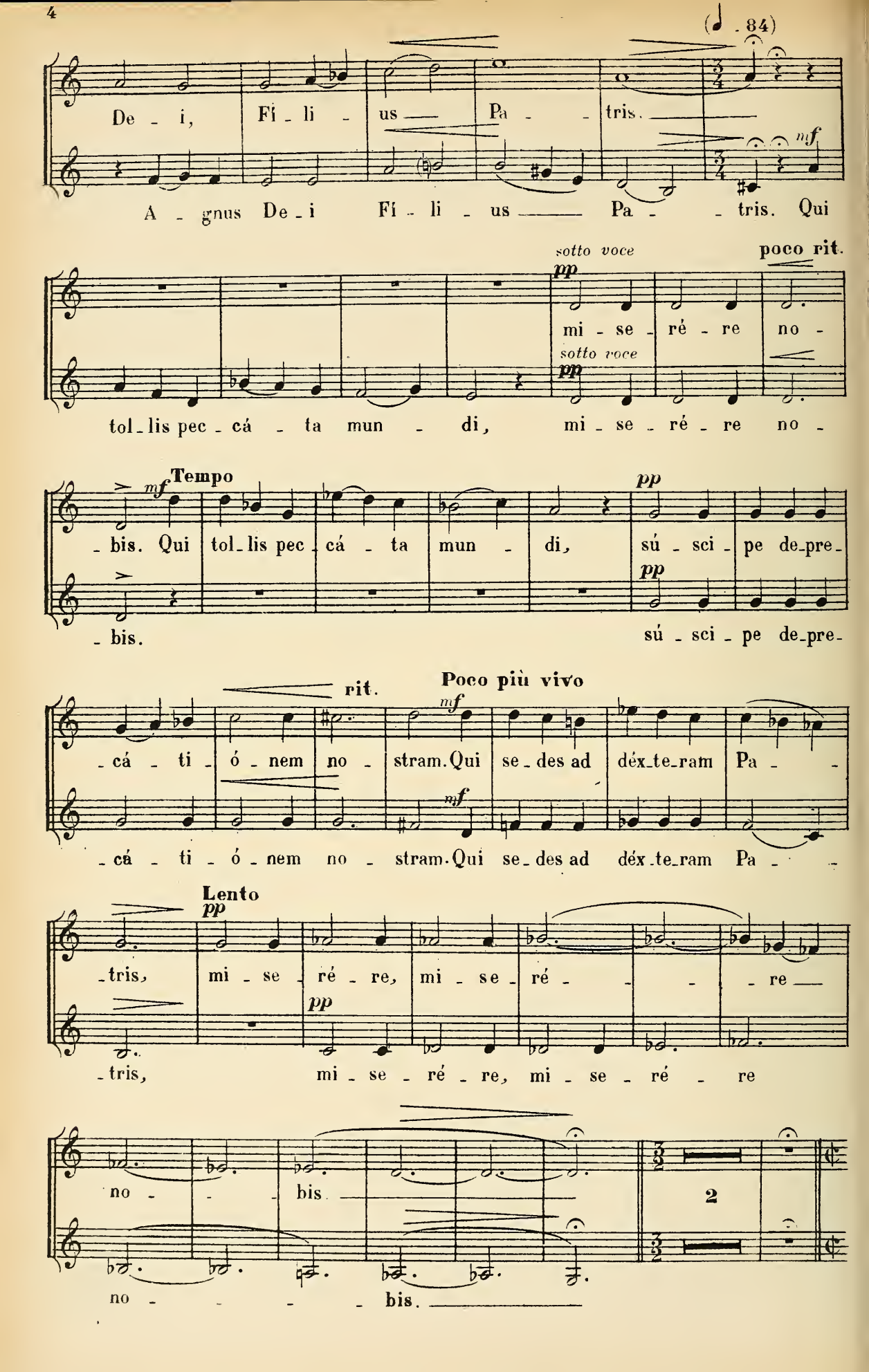
u - ni - gé-ni-te, Je - - su — Chri - ste.

Più lento (♩=69)

5 Dó - - mi-ne De - us, A - gnus

Dó - - - mi-ne De - us

BOSTON PUBLIC LIBRARY


(♩ = 84)
De - i, Fí - li - us Pa - - tris.
mf
A - gnus De - i Fí - li - us Pa - - tris. Qui
sotto voce
pp
poco rit.
mi - se - ré - re no -
sotto voce
pp
tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - re no -
mf
Tempo
- bis. Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di,
pp
sú - sci - pe de - pre -
pp
- bis.
sú - sci - pe de - pre -
rit.
Poco più vivo
mf
- cá - ti - ó - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - -
mf
- cá - ti - ó - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - -
Lento
pp
- tris, mi - se - ré - re, mi - se - ré - - - - re
pp
- tris, mi - se - ré - re, mi - se - ré - re
no - - - bis.
2
no - - - - bis.

Tempo 1°

f

Quó - ni - am tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Dó - minus.

f

Quó - ni - am tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Dó - minùs.

Tu so - lus Al - - tís - simus, 3 Je - - su —

Lento

p

Tu — so - lus Al - - tís - si - mus, Je - - su

Chri - ste.

Tempo

f

Cum San - cto —

Chri - ste.

f

Cum San - cto — Spi - - - - -

Spi - ri - - tu, cum San - cto — Spí - ri - tu in gló - ri -

- ri - - tu, cum San - cto — Spí - ri - tu —

- a, De -

in gló - ri - a, in gló - ri -

rit.

- - - - i — Pa - - - tris

- a — De - - - - i — Pa - - - tris.

LIBRARY

Plus large — allarg

ff — A - - - - - - men.

ff — A - - - - - - men.

SANCTUS

Andante

SOPRANI — p — San - - - - ctus San - - rf

ALTI — p — San - - ctus San - - rf

- - ctus, mf San - - - ctus p Dó - mi - nus De -

- - ctus, mf San - - - ctus p Dó - mi - nus De -

- us Sá - ba - oth. mf Ple - ni sunt cae - li et ter - -

- us Sá - ba - oth. mf Ple - ni sunt cae - li et ter - -

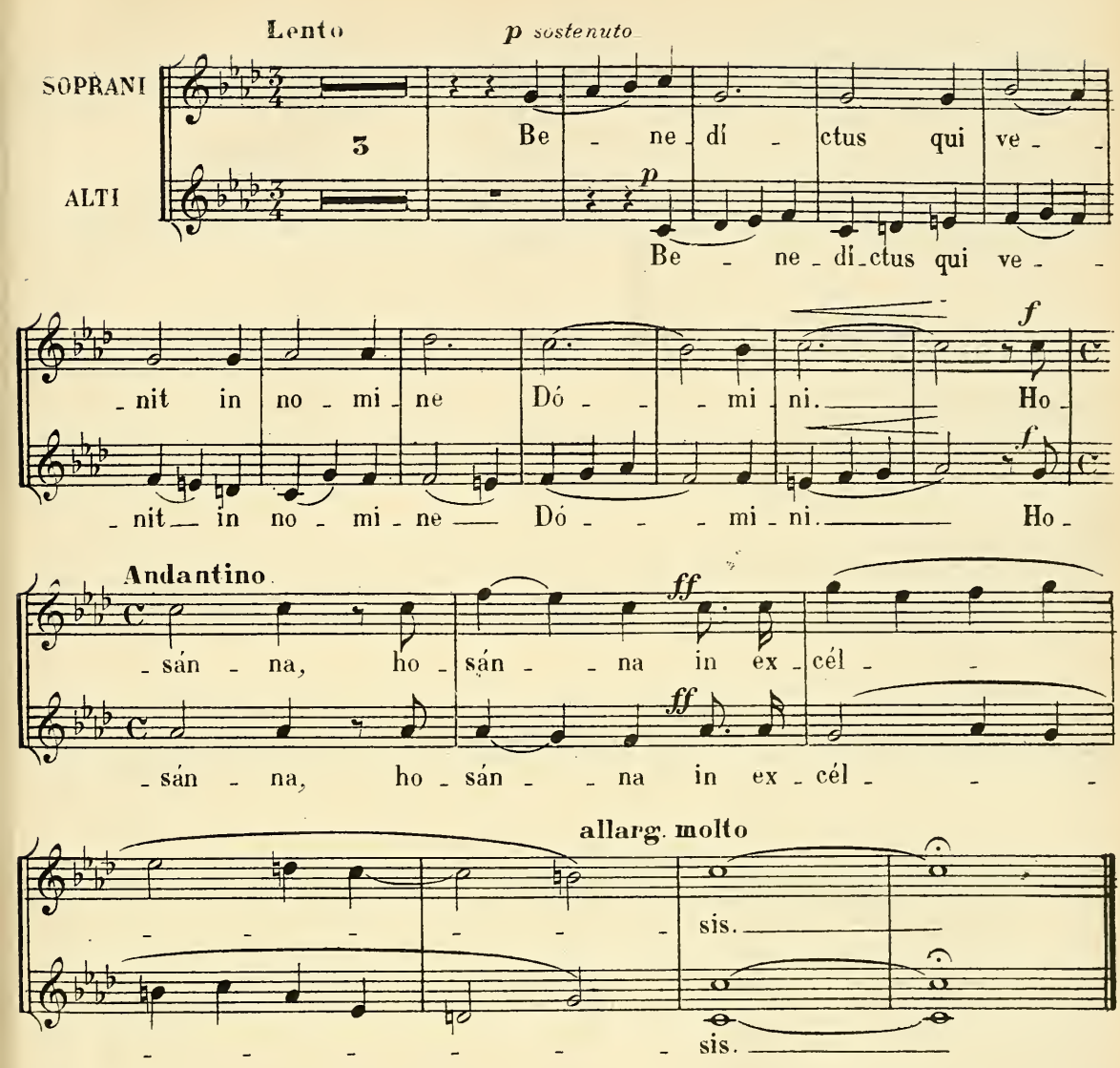
- ra gló - ri - a tu - a, rf gló - ri - a tu - a. Poco più vivo f Ho - sán - na, ho -

- ra gló - ri - a tu - a, rf gló - ri - a tu - a. f Ho - sán - na, ho -

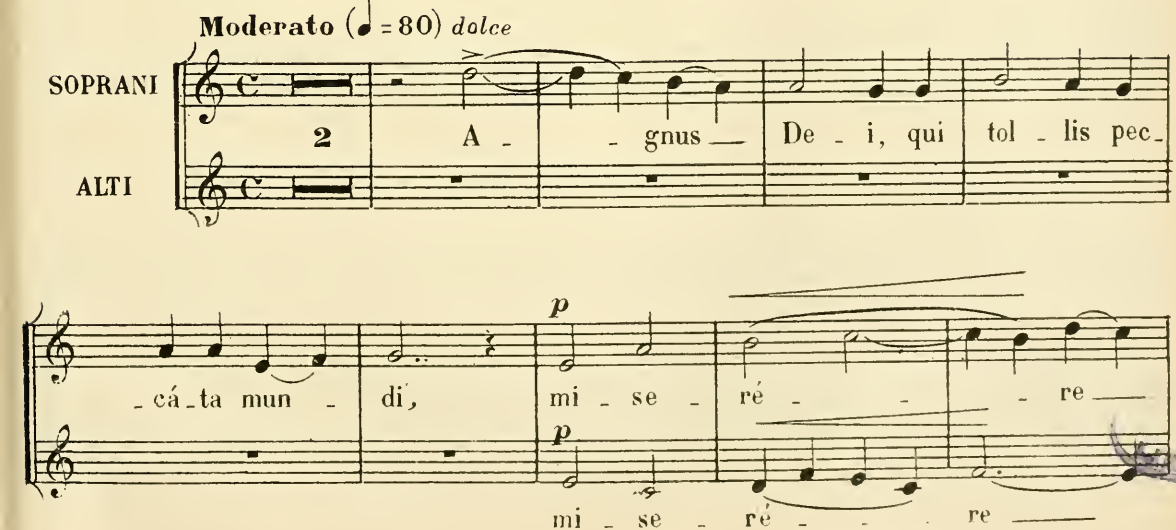
- sán - na in ex - cél - - - - - sis. allarg. molto ff

- sán - na in ex - cél - - - - - sis. ff

BENEDICTUS



AGNUS



no - - bis. 2 *dolce*

no - - bis. A - - gnus De - i qui

p mi - se - ré - re - -

p

tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - - -

dolce

- - re no - - bis. 3 A - - gnus

- re no - - bis.

p

De - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun di, do - na no -

p

do - na no - -

- bis pa - - - - cem.

- bis pa - - - - cem.

VADE-MECUM des achats exclusivement en fabrique ou en gros

A L'USAGE DU CLERGÉ, DES COMMUNAUTÉS, CERCLES, PATRONAGES ET MISSIONS

Bijouterie, Horlogerie, Orfèvrerie. — **Loiseau-Aycardi**, membre de l'Union Fraternelle, 3, rue de Sèvres, Paris. — Recommandé pour Cadeaux, Corbeilles de mariages. Réparations. Travaux sur commande et dessins.

Drapeaux, Bannières, Oriflammes. — **Th. DUBUS**, F. Jousset, Succes^r, Brodeur, 80, rue Bonaparte, Paris. — Prix exceptionnels. Franco catalogue T sur demande. Insignes pour sociétés.

Limes et râpes (Manufacture de), M. Graffin, Suc^r de A. Lévêque, 32, rue Alexandre-Dumas, Paris. — Scies à métaux, forets américains, qualité supérieure très soignée, maison de confiance, membre de l'Union Fraternelle.

MONVOISIN & Cie, Editeurs de musique, 136, rue Amelot, Paris. Musique pour harmonies et fanfares. Pas redoublés, danses, fantaisies, ouvertures, etc. Arrangements sur opéras et opérettes *grand succès*. Musique chorale des meilleurs auteurs, pour Sociétés chorales et écoles. Envoi franco du catalogue T sur demande.

Outils en bois montés pour menuisiers, charpentiers, ébénistes, tonneliers, charrons, emballeurs, encadreurs, parqueteurs, etc **Maison FESQUET**, successeur de Gelu, 32, rue Notre-Dame-de-Nazareth, Paris.

THÉATRE (Principaux fournisseurs)

DÉCORATIONS THÉATRALES. — Avant tout projet d'installation de décors pour cercles, pensions, comédie de salon, etc., demander devis, maquettes, etc., à M. **Emile Bailly** ✠, ✿, spécialiste, 60, rue Vandamme, Paris (xive), déjà fournisseur de la clientèle catholique. *Références sur demande.*

Chauffage hygiénique, Eau chaude et vapeur. — Avant tout projet d'installation, demander devis, références. — **F. Pécon**, fournisseur des Frères St-Jean-de-Dieu, 8, rue de l'Ave-Maria. Tél. 1010-23. Chaudronnerie, **Lavabos et Salles de bains.**

COMMENT GÉRER ET FAIRE FRUCTIFIER SON CAPITAL

Manuel de Finance pratique (3e édition). Honoré d'une souscription des grands Etablissements de Crédit. En vente chez les Libraires et chez l'Editeur, A. Méricant, 1, rue du Pont-de-Lodi. Paris, 1 fr. 25. franco.

Bien des rentiers jugent l'instruction financière difficile à acquérir. Ils ont raison s'ils n'ont lu que des manuels théoriques. Leur opinion change dès qu'ils ont lu ce manuel pratique qui est une merveille de simplicité. En deux heures, il vous apprendra tout ce que vous ignorez : comment gérer vous-même votre capital, étudier la qualité d'un placement, découvrir les pièges des banques louches, éviter les embûches de la spéculation, etc. Il vous donnera le goût des questions financières et vous apprendra à faire fructifier votre avoir dans les limites possibles, sans tomber dans des illusions absurdes. Ce manuel vaut mille fois son prix ; c'est l'avis de ceux qui le possèdent : ce sera le vôtre demain. Vous voudrez le relire après l'avoir lu. Alors vous serez émerveillé de ce qu'il vous aura dévoilé et de la confiance qu'il vous aura donnée en vous-même.

Albert GUÉNARD

Banquier, Membre de l'Union Fraternelle

13, rue Rougemont, PARIS (9e)

Téléphone : 233-49 ~~~~~~ *Téléphone : 233-49*

OPÉRATIONS DE BOURSE AU COMPTANT

Circulaire trimensuelle adressée gratuitement pendant 3 mois à nos abonnés et lecteurs, sur demande.

L.-J. BITON, éditeur, Saint-Laurent-sur-Sèvre (Vendée) France

Chant grégorien d'après l'Edition Vaticane, en notation guidonienne ou musicale moderne de tous les éditeurs autorisés

Graduels et Vespéraux. Paroissiens très complets, avec notation grégorienne rythmée ou non rythmée, textes latins avec leur traduction française, etc. (Demander spécimens et conditions.)

Accompagnements pour Orgue ou **Harmonium**, de tous les chants de l'édition Vaticane, par les auteurs les plus recommandables (Demander les catalogues spéciaux.)

Editions grégoriennes populaires de L.-J. Biton, chant et accompagnement.

Editions musicales artistiques : "SELECTA OPERA" Collection choisie de musique religieuse, *encouragée et bénie par Sa Sainteté Pie X*, comprenant des *Œuvres vocales*, à une ou plusieurs voix, et des *Pièces* pour *Orgue* ou *Harmonium*, signées des meilleurs auteurs. (Œuvres inédites.)

" Œuvres Diverses ". Publication très artistique et pratique, comprenant : Oratorios — Cantates — Cantiques — Musique pour Orgue ou Harmonium — Méthodes et Accompagnements.

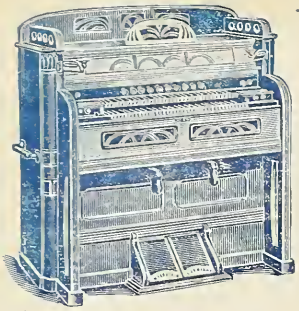
Très recommandée: **Méthode intuitive d'Harmonium ou d'Orgue.** (Œuvre dédiée à F. de La Tombelle.) In-4° raisin, 3 fr. 50.

Cette méthode, qui répond à un besoin si souvent exprimé, est composée selon tous les principes de la science et de l'expérience.

Elle est *intuitive*, c'est-à-dire que s'adressant au débutant tout à fait ignorant des principes, même élémentaires, du solfège, elle le conduit, par une série d'exercices habilement gradués, à une perfection d'exécution dont on *ne prend conscience* qu'en se rendant compte du chemin parcouru et des progrès réalisés.

Conforme, en tous points, à l'enseignement de Lemmens qui a formé tant d'illustres organistes, elle a, par conséquent, au plus haut degré, un caractère classique et artistique qui, j'en sûr, lui assurera un plein succès.

Demander les catalogues



L'ORGUE "MELODIAN"

est sans comparaison avec l'Harmonium

Sa perfection technique

Sa supériorité absolue

Sont reconnues

Par les **professionnels** : organistes, maîtres de chapelle, professeurs, etc.

Et confirmées

Par tous les **possesseurs** d'un « MELODIAN »

Tous déclarent leur SONORITÉ INCOMPARABLE

Le Catalogue ill. 1912 de tous modèles pour salons ou églises, à 1 ou 2 claviers, et à pédalier, modèle " Spécial " d'études pour organistes, etc., est adressé franco.

FACILITÉS DE PAIEMENT. — LOCATION.

GILBERT *Seul concessionnaire, fournisseur de la Cour d'Autriche, des Communautés et Missions, des Lycées de la Ville de Paris, etc. (Mon fondée en 1840.)*

113 & 115, rue de Vaugirard, Paris (Nord-Sud, stat. Falguières)

Toujours en magasins plus de 150 Pianos droits ou à queue, et Harmoniums de toutes marques, d'occasion. Orgues à tuyaux.

Ateliers spéciaux de réparations pour tous systèmes de pianos et orgues.

BUREAU D'ÉDITION DE LA "SCHOLA CANTORUM"

269, rue Saint-Jacques. — PARIS

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS PARUES

		Partition	Parties de chœur
Collection du "Chant Populaire"			
Abbé Bruneau	Veni sponsa Christi, 3 cantiques, à Ste Cécile — Ste Agnès — Ste Thérèse	2 »	0 50
A. Gastoué	Neuf Noëls anciens (2e fascicule)	2 50	0 75
F. de la Tombelle	Trois cantiques, à St Michel — Ste Marie Madeleine — Ste Geneviève	2 50	0 60
L. Saint-Requier	Ecce Agnus Dei, cantique pour la Communion	1 25	0 25
Collection du "Répertoire Moderne"			
Série vocale			
G. Berruyer	Messe brève en ut, *à 2 voix égales ou 3 voix mixtes* (soprano, baryton, basse)	3 50	
	Parties de chœur, *à 2 voix égales*		0 50
	— *à 3 voix mixtes*		0 60
J. Civil	Tantum ergo *et* Genitori, *à 4 voix mixtes et 2 orgues*	1 75	0 20
J. Haelling	Panis angelicus, *à 5 voix mixtes*	2 »	0 25
Chanoe L. Perruchot	Deux motets au Saint-Sacrement, *à 2 voix inégales*, — I. Ave verum Corpus. — II. Ecce Panis	1 50	0 25
—	O quam suavis est, *à 3 voix mixtes* (soprano, ténor, basse)	1 50	0 25
Collection du "Nouveau Répertoire"			
Série vocale			
Abbé L. Boyer	O sacrum convivium, *à 2 voix égales*	1 25	0 20
Chanoe L. Perruchot	Tota pulchra es, *à 2 voix égales*	1 25	0 20
Collection du "Nouveau Répertoire"		Net	
Série Harmonium			
F. de la Tombelle	Pièce	1 25	
J. Vadon	Trois offertoires	1 75	

Vingtième Année — Nos 11-12 — Novembre-Décembre 1915

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

De l'élision dans la lecture et le chant de la prose latine au moyen âge. . . . . . R. P. Dom J. Jeannin.
Chronique des Concerts (saison 1913-1914). . . . E. Borrel.
Nouvelles musicales (mai-juillet 1914). . . . . . La Rédaction.
Au pays d'origine de César Franck (avec illustrations). Ant. Auda.
La musique polyphonique à l'Eglise. . . . . . A. Sérieyx.
Autour des grands traités : le Traité de Musique *attribué à Eustache du Caurroy.* . . . . . J. Peyrot.
Bibliographie : Le chant liturgique traditionnel des Prémontrés, le Graduel, *par le R. P. J. Borremans.* R. P. Dom L. David.
Ouvrages divers ; viennent de paraître ; revue des revues. La Rédaction.
Encartage : Nouvelles Complies de la Commémoration des Défunts.
Tables et titres du tome XX.

De l'élision dans la lecture et le chant de la prose latine au Moyen Age

Actuellement aucun peuple, à notre connaissance, ne fait l'élision en prose latine, même pour le cas de deux voyelles ou diphtongues identiques se rencontrant l'une à la fin d'un mot, l'autre au commencement du mot suivant. Il y a là, semble-t-il, une présomption en faveur de la non-élision au Moyen Age ; car enfin, il paraît assez singulier *a priori* que si la pratique médiévale avait été de prononcer, *tant' erunt* au lieu de *tanti erunt*, *tant' ærumnæ* pour *tantæ ærumnæ*, cette pratique ne se soit pas maintenue chez un peuple ou l'autre. Or, c'est certainement la pratique contraire qui se vérifie. Tout au plus entendra-t-on parfois tel ou tel individu prononcer : *Laudat' eum.* Mais il ne viendra pas à la pensée des auditeurs que cette façon de faire soit la bonne, et les maîtres enseignent la façon de faire tout opposée. Pour l'Italie, où le défaut d'élider en latin se rencontre un peu plus souvent, citons le Rme Dom Ferretti [1], lequel est catégorique dans son enseignement.

1. *Principii teorici e pratici di Canto Gregoriano*, 2e éd., p. 39.

Et certes, si nous examinons ce qui se passe dans les langues romanes, issues du latin médiéval, nous trouverons une nouvelle présomption en faveur de la non-élision générale dans la prose latine du Moyen Age. En prose française nous avons bien un certain nombre d'élisions pour les mots d'usage plus commun : *l'étrenne* pour *la étrenne*, *s'il* pour *si il*. Cependant la règle générale est bien de ne pas élider : nous disons : *il est allé émonder*, et non : *il est all' émonder* ; *il viendra arracher*, et non : *il viendr' arracher*. De même en italien on dit : *m'era*, mais on peut dire tout aussi bien : *mi era*, et la règle générale en prose est encore la non-élision : *la vita utile*, et non : *la vit' utile* ; *le ossa aride*, et non : *l'oss' aride*.

En espagnol, abstention caractérisée de l'élision. Même les prépositions, pronoms, articles ne la connaissent pas : *de el, me equivoco, la ociosidad*.

Et cependant, même en espagnol, on préfère autant que possible la rencontre d'une voyelle et d'une consonne à celle de deux voyelles. C'est, par exemple, pour éviter un hiatus par trop prononcé, que, devant les mots féminins commençant par une voyelle et avec accent tonique sur la première syllabe, l'article *la* se change en *el* : *el águila*, au lieu de *la águila*. Donc il est assez hasardeux de raisonner comme le font souvent les grammairiens pour les langues mortes. De ce qu'on constate quelque part une tendance à éviter l'hiatus, il n'est pas sûr qu'il y ait eu élision universellement pratiquée.

D. Ferretti a fort doctement relevé dans le *Cursus métrique* latin [1] la tendance à éviter l'hiatus. Il n'en reste pas moins vrai que, dans le cas où saint Léon, saint Ambroise, et aussi les compositeurs ecclésiastiques, ont employé ce cursus métrique, leurs cadences : sint *commoda utentibus*, vincula peccatorum nos*trorum absolve*, benedictionem *animæ et corporis* conditi*onem extollere*, sed pro toto *populo oramus*, n'admettent en aucune façon l'élision. Bien plus, Cicéron, le grand maître, n'a-t-il pas dit dans le *pro Milone :* qui hanc vir*tutem excipiat*, quæ hanc *virum exceperit*, non modo *hominem occidi*, et parricidæ *sanguine imbuta* (est), tota res*publica armata* (est) ?

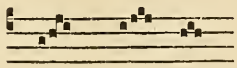
Mais revenons à notre argument tiré de la comparaison des langues romanes. Nous avons vu que la non-élision est la règle générale dans ces langues ; cette remarque acquiert une portée plus grande encore en faveur de la non-élision habituelle en prose latine au Moyen Age, si l'on prend le français à son origine, au moment où il sort à peine du latin médiéval. Geoffroy de Ville-Hardouin (XIIe s.) écrit : « Et saches-tu que il se reprovent le grant service que ils t'on fait [2]. » Une élision sur trois par rapport à notre pratique actuelle. Proportion moindre encore dans ce fragment du XIe siècle : « Sathanas se eslevad encuntre Israel et entichad David que il feist anumbrer ces de Israel è ces de Juda. E li reis cumendad a Joab ki esteit maistre cunestables de la chevalerie le rei, que il alast par tutes les lignées de Israel [3]... » Donc suppression de l'élision à mesure que nous nous rapprochons du latin.

Il s'est cependant rencontré un professeur éminent de paléographie musicale pour plaider la cause de l'élision, ou au moins de la contraction. M. le chanoine Baralli [4] s'est demandé *si l'on doit ou non éviter l'hiatus dans l'exécution du chant grégorien*, et il a répondu que nombre de faits paléographiques sont favorables à l'élision ou au moins à la contraction d'une *même voyelle* terminant un mot et en commençant un autre.

Nous allons nous permettre d'examiner ces faits paléographiques. Le premier est

1. *Il cursus metrico e il ritmo dell' melodie gregoriane* : nous tirons nos exemples de cet ouvrage, p. 49-54.
2. Texte édité par M. Natalis de Wailly, de l'Institut. Didot, 1872.
3. *Origines de la littérature française* par Merlet, Prose, p. 22.
4. *Rassegna Gregoriana*, août-novembre 1911.

celui des mots *te exspectant* de l'introït *Ad te levavi*. « On trouve (mss. 339 de Saint-Gall, xe siècle ; Chartres, 47, xe siècle ; Montpellier, xie siècle) :



te ex-pec- tant. »

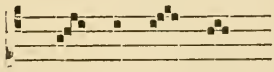
Il est bien vrai, en effet, que le 339 de Saint-Gall ne porte aucun neume au-dessus de la syllabe *ex*. Mais notre savant adversaire ne nous en voudra pas sans doute, si nous nous permettons de remarquer qu'il n'en va pas de même pour les deux autres manuscrits cités. Si nous ne nous abusons, dans le 47 de Chartres, il y a un *punctum* sur la syllabe *te* et un autre neume bien distinct sur la syllabe *ex*. C'est aussi ce qui se rencontre dans le ms. de Montpellier et dans le 361 de Saint-Gall (xiie s.) [1] ; c'est ce que porte en outre l'Édition Vaticane.

Là-dessus M. le chanoine B. veut tirer à sa thèse cette graphie particulière, qu'il ne mentionne que pour le 361 de Saint-Gall et la Vaticane, et il écrit : « Même en supposant cette distribution graphique des voyelles, est-il croyable que les mss. qui écrivent ainsi, aient voulu qu'elles fussent articulées toutes les deux en évitant la contraction, de façon à produire ainsi un tronquement désagréable à toute oreille musicale ? »

Puisque D. Baralli parle de « tronquement », c'est donc que, pour lui, la forme graphique *pes flexus præpunctis* est la seule critiquement admissible. Mais précisément c'est ce qui n'est pas encore absolument prouvé. Reste à savoir si les neumistes de tous les manuscrits en question n'avaient pas le droit de voir dans la formule qu'ils voulaient transcrire, non un *pes flexus præpunctis*, mais bien un *punctum* suivi d'un autre neume. Et, à vrai dire, nous ne sommes pas le moins du monde choqué personnellement de cette graphie.

Au reste, ce qui importe ici, c'est tout autre chose. Il s'agit uniquement pour nous de savoir si la graphie en question indique en quelque façon une contraction de deux *e*. A ce point de vue, pas l'ombre d'une difficulté : les manuscrits, en portant un neume spécial pour chaque voyelle, nous disent clairement que la pratique qu'ils ont voulu représenter graphiquement n'admettait pas la contraction pour le cas dont il s'agit. S'ils avaient voulu nous indiquer l'unité neumatique, il leur était bien facile pourtant de réunir en un seul les deux neumes qu'ils ont parfaitement séparés. Ce qu'a fait le 339 de Saint-Gall, ils n'avaient qu'à le faire eux-mêmes. Mais nous ne pouvons raisonnablement conclure d'un seul manuscrit à tous les autres.

En fait de disposition neumatique, en voici une nouvelle, tout aussi contraire à la thèse de notre éminent adversaire. « Le premier neume (le *pes fl. pr.*), — c'est lui-même qui parle, — est si compact dans ses éléments, que certains manuscrits, plutôt que de le toucher, ont préféré ajouter une note spéciale pour la première syllabe de *exspectant* ou à l'unisson ou à un degré plus haut que la dernière note du neume précédent. On se trouve un peu déconcerté de trouver parmi eux le très précieux codex de Laon, qui écrit :



te ex- pec- tant.

« Le copiste s'est laissé peut-être illusionner par cet *e* double et il a donné une variante qui gêne un peu le prompt passage au second *pes fl. præp.* portant l'accent principal de la phrase. » Nous ne discuterons pas la raison du fait, nous nous contenterons de le constater : la nouvelle classe de mss. dont on nous parle ne témoignent certainement pas, eux non plus, en faveur de la contraction dans le

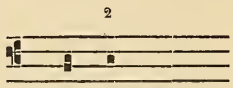
1. Et dans un certain nombre d'autres manuscrits dont nous ne parlons pas en détail, parce que n'étant pas publiés, ils ne peuvent être contrôlés par le lecteur.

cas du *te exspectant* de l'introït *Ad te levavi*, puisqu'ils attribuent une note spéciale au second *e*, et cela contrairement même à ce qu'en bonne règle paléographique (d'après M. Baralli) ils auraient dû faire.

Parmi tous les manuscrits dont a parlé jusqu'ici D. Baralli, combien en avons-nous donc, en résumé, qui n'écrivent pas en neume distinct pour ce second *e* ? *Un seul*, le 339 de Saint-Gall. Et encore nous devons dire que dans ce 339 nous n'avons pu réussir à mettre la main sur un seul autre cas de syllabe privée d'un neume spécial ; bien mieux, nous n'avons pu rencontrer une seule autre fois la jonction des mots *te expectant* sans trouver un neume pour *te* et un autre pour *ex*.

Par exemple, la même messe du premier Dimanche de l'Avent, où se trouve l'introït *Ad te levavi*, ramène deux autres fois les mots *te expectant* au Graduel et à l'Offertoire. Or, comment le 339 les traite-t-il ? Pour le Graduel, en donnant un *podatus* à *te* et un autre à *ex* ; pour l'Offertoire, en attribuant à *te* une virga et un *punctum* à *ex*. Donc pas de contraction possible. Inutile de dire que tous les autres manuscrits cités plus haut (en y ajoutant le 121 d'Einsiedeln, x-xie s.), portent uniformément un neume spécial pour la syllabe *ex* dans le Graduel [1] et l'Offertoire du premier Dimanche de l'Avent.

Un cas particulier, toujours pour la rencontre *te expectant*, est celui du Trait *De necessitatibus*. D. Baralli fait remarquer que « les susdits mss. chantent avec ensemble :



te expectant. »

Et il explique qu'ici l'*oriscus* « fait fonction de *cephalicus* (*flexa* liquescente), et, ce qui importe davantage, exprime l'intime lien à l'*unisson* d'un son avec le son précédent (ici avec la seconde note du *pes*) ». En effet, « le ms. Eins. 121... sur les deux *e* écrit un *pes* anguleux et au niveau du second membre de ce dernier, il met l'*oriscus* vertical et, précisément au-dessus du second élément du *pes* et de l'*oriscus* il place les lettres *t b* (*tene bene*), pour indiquer que des deux sons on ne doit en faire qu'un seul... Avec Einsiedeln concorde aussi parfaitement le ms. de Laon ; Chartres a la nuance, seulement graphique, d'écrire l'*oriscus* sur la première syllabe d'*expectant*. Montpellier fait fausse route en écrivant le *pes* sur le premier *e* et une *virga* avec *oriscus* sur le second... Sentant qu'il y avait là un redoublement de son, pour l'exprimer, il a fait précéder l'*oriscus* d'une *virga*, sans réfléchir que le redoublement s'obtenait précisément comme nous l'avons vu faire par les autres mss. L'erreur même de Montpellier est donc un témoignage indirect de contraction. »

Comme corroboration de son explication, l'auteur cite certains passages du 121 d'Einsiedeln « où se vérifie en substance le même phénomène que nous avons étudié : p. 43, Comm. *Vox in rama audita est* ; p. 107, Comm. *Cum invocarem te exaudisti me* ; p. 89 : Tr. *Jubilate... ipse est* ; p. 181 : Gr. *Tenuisti... zelavi in peccatoribus* ; sans rien dire de l'antiphonaire de Hartker et en laissant toutes les confrontations d'Einsiedeln avec Laon et Chartres, etc. »

Que notre adversaire nous pardonne : mais nous ne voyons pas les choses comme lui, et non seulement l'interprétation des faits, mais les faits matériels eux-mêmes. Il écrit que « le ms. Eins. 121... sur les deux *e* écrit un *pes* anguleux » pour la rencontre *te expectant*. Avec la meilleure volonté du monde nous n'arrivons pas à découvrir que ce *pes* soit écrit sur les deux *e* à la fois. Sans doute ce *pes* anguleux étant très évasé, comme partout ailleurs à sa branche de droite, comme partout ailleurs aussi, avançant un peu sur la syllabe suivante. Est-ce que, dans la

1. Le Graduel *Universi* manque dans le 121 d'Einsiedeln, de même qu'y manquait l'introït *Ad te levavi*.

2. Notre imprimerie manquant du caractère de l'*oriscus*, nous l'avons remplacé par un simple *punctum*.

même page 109, où se trouve notre *te expectant*, on ne lit pas, cinq lignes plus loin, le mot *tua* avec *pes* anguleux sur la syllabe *tu* et avançant sur la syllabe *a*? Y a-t-il pour cela contraction des deux syllabes?

Le 121 d'Einsiedeln « place les lettres *t b* (*tene bene*) au-dessus du second élément du *pes* et de l'*oriscus*, pour indiquer que des deux sons on ne doit en faire qu'un seul». En réalité, c'est seulement sur le second élément du *pes* que se trouve le *t* (*tene*), qui compte vraiment dans le groupe *t b*. Ce *t*, c'est par centaines qu'on le rencontre dans le 121 d'Einsiedeln, en particulier sur le second élément des *pes*, sans qu'il ait le moins du monde pour but d'indiquer que de deux sons on ne doit en faire qu'un seul. Le mot *tua*, dont nous parlions tout à l'heure, a ce *t* sur le second élément de son *pes* anguleux, et certes cela ne signifie nullement que la syllabe *a* doive se contracter avec la syllabe *tu*.

« Avec Einsiedeln concorde aussi parfaitement le ms. de Laon. » D'abord le *pes* de Laon se trouve tout entier bien exactement sur la syllabe *te*. Ensuite c'est non sur le second élément de ce *pes*, mais sur le premier qu'est la lettre rythmique, et cette lettre n'est plus *t*, mais *a* = *auge*, *augete*, *ample* (*Pal. Mus.*, t. X, p. 181). On le voit, il ne s'agit pas le moins du monde de fusion du *pes* et de l'*oriscus* en un seul groupe, mais d'une augmentation de *durée* ou *d'intensité* peut-être [1], ce qui n'a rien à voir avec la contraction vocalique.

« Montpellier fait fausse route en écrivant le *pes* sur le premier *e* et une *virga* avec *oriscus* sur le second. » D. Baralli considère donc comme une hérésie paléographique d'intercaler une *virga* entre le *pes* et l'*oriscus*. Nous verrons tout à l'heure qu'une hérésie assez semblable à ce compte-là a été commise par Laon, Chartres et le 339 de Saint-Gall. Ces trois mss., en effet, ont remplacé l'*oriscus* par un *cephalicus*, que nous appellerons *præpunctatus*, c'est-à-dire précédé d'un *punctum*. Si donc l'*oriscus* « fait fonction de *cephalicus* », rien n'empêche, semble-t-il, que ce *cephalicus* ou cet *oriscus* ait un *punctum* ou une *virga* entre lui et le neume de la syllabe précédente. En tout état de cause, Montpellier indique nettement, par sa graphie même, qu'il y a un neume bien distinct sur le premier *e* et un autre sur le second; qu'il y a donc aussi à notre avis, deux émissions successives de la voyelle *e*. Il n'y a donc par suite dans cas, à l'endroit en question, ni « erreur », ni « témoignage indirect de contraction ».

Les quatre exemples : *rama audita*, *te exaudisti*, *ipse est*, *zelavi in* tirés du 121 d'Einsiedeln n'apportent rien de nouveau, puisque c'est toujours le cas d'un *oriscus* sur la seconde des voyelles. Mais il sera fort instructif pour nous, au sujet de ces passages, de faire les confrontations d'Einsiedeln avec le 339 de Saint-Gall, Laon, Chartres et Montpellier. L'opinion de D. Baralli n'en recevra, loin de là, aucune confirmation.

C. Vox in Rama audita est	339 S.-G. = *a* virga, *au* cephalicus præpunctatus. Laon = manque. Chartres = *a* punctum, *au* cephalicus. Montp. = *a* virga, *au* cephalicus.
C. Cum invocarem te exaudisti.	339 S.-G. = *te* virga, *ex* virga. Laon = *te* punctum, *ex* punctum. Chart. = *te* virga, *ex* cephalicus præpunctatus. Montp. = *te* virga, *ex* virga.
T. Jubilate... ipse est	339 S.-G. = *se* virga, *est* virga. Laon = *se* pes, *est* punctum. Chart. = *se* virga, *est* cephalicus. Montp. = *se* virga, *est* virga.

1. Ou même, et plutôt d'intervalle. Cf. *Tribune* 1914, p. 127 (N. d. l. R.).

G. Tenuisti... ʒelavi in	339 S.-G. = *vi* virga, *in* cephalicus. Laon = *vi* punctum [1], *in* cephalicus præpunctatus (?). Chart. = *vi* punct., *in* cephalicus. Montp. = *vi* clivis, *in* cephalicus.

Donc pas une seule fois la possibilité d'expliquer la contraction vocalique même par l'*oriscus*, par succession de deux neumes sans lien aucun l'un avec l'autre. Bien mieux, nous trouvons ici de quoi nous renseigner sur la valeur de l'*oriscus* ci-dessus, dont l'interprétation, au dire de D. Baralli, est une preuve en faveur de la contraction.

En effet, cet *oriscus* du 121 d'Einsiedeln est remplacé dans les quatre mss. ou par un *punctum*, ou par une *virga*, ou par un *cephalicus* ordinaire, ou enfin par ce que nous avons appelé un *cephalicus præpunctatus*. On pourra donner à ce dernier neume le nom qu'on voudra, le considérer comme une forme de *pressus* ou de *trigon* : ce qui importe, c'est qu'en plus de la distinction qu'il a d'avec la *virga* ou le *punctum* qui le précède (puisqu'il est toujours franchement écrit au-dessus d'une nouvelle syllabe), il commence lui-même par un *punctum*, lequel vient indiquer encore mieux que nous avons affaire à deux neumes bien distincts. Montpellier a donc bien pu, semble-t-il, faire précéder un *oriscus* d'une *virga*, puisque l'équivalent de cet *oriscus*, le *cephalicus*, est lui-même ailleurs précédé d'un *punctum*.

Concluons que l'*oriscus* peut fort bien, comme le soutient D. Baralli, avoir la fonction d'un *cephalicus*, qu'il peut parfaitement devoir sa forme d'*oriscus* à l'intention qu'eut le neumiste d'indiquer l'unisson avec la note précédente. Mais la façon dont nous le voyons remplacé ailleurs que dans Einsiedeln nous interdit absolument de le considérer comme formant un tout avec le groupe qu'il suit immédiatement, comme, par conséquent, entraînant la contraction de la voyelle sur laquelle il se rencontre.

***

Qu'avons-nous donc acquis jusqu'ici en faveur de la contraction ? Pas grand'chose, on le voit : un seul exemple de syllabe n'ayant pas un neume distinct pour elle-même, et encore le copiste a-t-il cru devoir écrire, dans ce 339 de Saint-Gall, un neume spécial pour chacun des deux *e* du même *te expectant* chaque fois qu'il se représente, et aussi pour toutes les conjonctions de voyelles identiques qui se rencontrent.

Nous allons maintenant parler de faits plus probants dans le sens de l'élision. C'est ici le dernier argument de D. Baralli. Dans le ms. 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques on trouve, page 235, l'antienne du 3e ton *Ego sum pastor bonus qui pasco oves meas et pro ovibus meis pono animam meam, Alleluia*. Sur la mélodie de cette antienne on en trouve, page 231, une autre, composée exclusivement d'*alleluia*, et qui a tellement été calquée sur la première, que, pour faire concorder le plus possible note avec note, syllabe avec syllabe, on a supprimé certaines voyelles. Le résultat de cette adaptation est le suivant : *Allelui'alleluia alleluia alleluia allelui' alleluia alleluia alleluia*. On le voit, deux élisions véritables. Cette même sorte d'élision, nous l'avons rencontrée 8 ou 9 fois, sur les 120 cas environ que nous avons relevés dans le susdit ms. d'une rencontre de deux *alleluia* successifs.

Nous ne croyons pas que la proportion soit plus grande dans les autres mss. que nous avons examinés. Et, au surplus, il est à remarquer que l'élision semble avoir été réservée à certaines formules plus communes comme *Allelui' alleluia*, *Kyri-*

1. Ce *punctum* est accompagné de crochet. Il nous semble bien que le neume sur la syllabe *in* est un *punctum* (avec crochet) suivi de *cephalicus*.

Cette forme de *punctus*, rapprochée des indications données par d'autres manuscrits, insinue une tenue sur la syllabe *vi*, tenue marquée dans la Vaticane par la petite barre.

eleison. En effet, dans le 601 de Lucques [1], toutes les rencontres, comme *ille est, gaude et, Jubilate Deo* (ou *Domino*) *omnis,* etc., sont parfaitement traitées avec distinction musicale et scripturaire.

Que conclure donc des cas d'élision proprement dite constatés ? Que le Moyen Age a admis parfois ce phénomène de l'élision, mais comme une chose tout à fait extraordinaire. Et qu'on ne vienne pas dire que « souvent les deux voyelles en question, qui se contractent en chantant, sont aussi contractées en parlant bien, quoique graphiquement elles ne le soient pas (ce qui nous fait croire qu'elles sont réellement distinctes) ». A cet argument *a priori* qu'on nous permette d'opposer cet autre argument *a priori.*

C'est un fait d'expérience que l'élision est davantage pratiquée en poésie qu'en prose. En italien, par exemple, on ne ferait certes pas en prose des élisions comme : pour le *Quand'i 'fui soraggiunto ad Oriaco* ; *Quindi fu'io* [2], pour : *quando io, fui io.* De même pour le latin classique. Il est bien certain que la poésie y admettait obligatoirement l'élision pour la rencontre des voyelles et même pour celle de l'*m* et d'une voyelle. Quant on passe cependant à la prose, les choses ne sont pas aussi nettes. Nous avons bien des textes [3] qui parlent de l'élision en prose. Nous connaissons aussi l'anecdote de Crassus rapportée par Cicéron [4].

Crassus, à son départ pour sa malheureuse campagne contre les Parthes, entendit un marchand de figues de Caunes crier dans le port de Brindes : *Cauneas* ! (*caouneas*), Figues de Caunes ! et on crut reconnaître dans ce cri une menace de mauvais augure : *Caouneas — Cave ne eas.* Il serait cependant bien téméraire d'affirmer que l'élision se pratiquait d'une manière universelle et obligatoire dans le *sermo urbaanus.* Nous avons plus haut cité des cadences de *cursus métrique* employés par Cicéron, qui demandent inéluctablement, à les supposer telles, la non-élision.

Or, que constatons-nous au Moyen Age ? Que l'élision ne se faisait pas en poésie. Et ici il y a deux cas bien distincts : celui où les écrivains eux-mêmes ne tenaient pas compte de l'élision, et celui où, les écrivains en tenant compte, les chantres n'en tenaient, eux, pas compte. La poésie médiévale, pendant de longs siècles, tout en se transformant progressivement sous la triple influence de l'accent intensif, de l'isosyllabie et de la rime ou assonance, conserva plus ou moins quelque chose de la facture classique. Un élément conservé fut précisément l'élision.

Mais lorsque apparaît la poésie rythmique proprement dite, cet élément disparaît. Sans vouloir préciser absolument la date de cette disparition, disons qu'au commencement du XIIe siècle elle est certainement accomplie. Voici ce qu'on trouve dans un Trope de cette époque :

Fulget in tenebris (6 syll.)
Dies percelebris —
. . . . . .
Unice Unicus —
. . . . . .
Patri et Filio —
. . . . . .
Pastorum omnium [5]. —
. . . . . .

1. En dehors des *Allelui' alleluia, Kyri-eleison,* nous n'avons pas, pour les divers mss. de chant que nous avons parcourus, trouvé un seul exemple de suppression de voyelle.
2. Dante, *Purgatorio,* c. v.
3. Cicéron, *Orat.,* 44, 157 ; 45, 152 ; Quintilien, *Inst. orat.,* IX, 4, 33 ; XI, 3, 33 sq., Sénèque, *Ep.,* 40.
4. (*De Div.,* II, 40).
5. Bibl. nat. lat., 3851, 45 v°. Trope cité dans L. Gautier, *Histoire de la poesie liturgique,* p. 182, note.

La non-élision est véritablement la règle de la poésie rythmique :

Stabat Mater dolorosa (8 syll.)

. . . . . .

Flammis ne urar succensus —

. . . . . .

Cruce hac inebriari [1]. —

Prose d'Adam de Saint-Victor pour la Dédicace :

Jerusalem et Sion filiæ (10 syll.)

. . . . . .

Quo unitur Christus Ecclesiæ —

. . . . . .

Quæ de costis Adæ est edita —

Un fait caractéristique, qui indique bien les deux procédés successifs, se trouve dans le double *Pange lingua*, celui de Venance Fortunat et celui de saint Thomas d'Aquin imité du premier. Dans Venance Fortunat, élision fréquente :

Morsu in mortem corruit (7 syll. seulement)

. . . . . .

Damna ligni ut solveret —

. . . . . .

Et manus pedesque et crura (8 syll. seul.)

Usquequaque Altissimo (7 syll. seul.)

Seul exemple de non-élision, (mais dans une doxologie ajoutée par la suite) :

Gloria et honor Deo (8 syll.)

Dans saint Thomas, pas un seul exemple d'élision. Par contre on a : *Procedenti ab utroque* (8 syll.). Donc pas d'élision dans la poésie rythmique.

Mais quand il s'agissait de véritables élisions métriques, que pratiquaient les chantres du Moyen Age ? Ils n'en tenaient pas compte ordinairement. Cela nous est attesté par les hymnaires notés, dans lesquels les syllabes hypermétriques reçoivent régulièrement leur note spéciale, quitte même à diviser un groupe neumatique en deux pour y placer les deux syllabes. On peut, à ce point de vue, examiner le *Pange lingua* de Venance Fortunat dans l'édition Vaticane. On y verra exactement ce qu'indiquent les hymnaires notés du Moyen Age. Du reste, le *morsu in mortem corruit* prononcé *mors' in mortem corruit* eût prêté à un sens ridicule, on l'avouera.

Et alors, la non-élision ayant été la pratique universelle médiévale pour la poésie, peut-on vraisemblablement supposer que la prose a admis sur une grande échelle l'élision ? Nous sommes convaincu que cette dernière n'a été connue en prose qu'à titre très exceptionnel, et que cette exception s'est surtout portée, et de temps en temps seulement, sur un petit nombre de formules plus courantes, comme *Allelui' alleluia*, *Kyri' eleison*. C'est là uniquement la conclusion à laquelle nous amènent les faits paléographiques et toutes les raisons de présomption que nous avons examinés.

En matière de faits paléographiques, une dernière remarque. Il va de soi qu'on ne peut en bonne critique attribuer à l'usage courant toutes les bévues qu'un copiste aura pu commettre. Si, par exemple, on trouve dans tel manuscrit du XIIe siècle des œuvres de sainte Hildegarde des élisions comme celle-ci : *cælætentur* pour *cæli lætentur*, on aura le droit de se méfier un peu des élisions d'un pareil copiste. De même il serait absurde de voir une graphie exacte de l'articulation commune dans *ex isputo* pour *ex sputo* qu'on rencontre dans le fameux Antiphonaire de Rheinau du VIIIe siècle [2], à propos duquel il n'est pas cependant sans intérêt d'observer

1. C'est là la forme originale, au lieu de : *Fac me Cruce inebriari* où se trouve l'élision, et qui est une modification du XVIIe siècle.

2. Antiphonaire non noté n° 30, fonds Rheinau, Bibl. de Zurich, p. 12.

que malgré ses bizarreries d'orthographe et aussi ses suppressions invraisemblables de syllabes et de mots, il écrit invariablement les deux voyelles en conjonction : *sæpe expugnaverunt me, jubilate Deo omnis terra*, etc. Ici la façon d'écrire nous est un garant spécial de la prononciation courante du Moyen Age, de la prononciation qui articulait chacune des deux voyelles, même identiques, lorsqu'elles se trouvaient affrontées. Ne sont donc pas pratiquement de simples « puristes », comme les qualifie D. Baralli, ceux qui enseignent la non-élision comme règle dans la lecture et le chant de la prose latine. Du reste, M. le chanoine Baralli a-t-il peut-être dépassé un peu sa pensée dans ses expressions, et n'est-il pas, au point de vue de l'élision proprement dite, pour le moins, bien éloigné de notre manière de voir.

Dom J. Jeannin.
O. S. B.

*

Chronique des Concerts

(SAISON 1913-1914)

A considérer dans leur ensemble les programmes de nos grandes Sociétés symphoniques, il semble qu'ils embrassent toutes les écoles, toutes les époques, toutes les tendances de l'Art ; examinés dans le détail, ils cachent une réelle pauvreté sous les dehors d'une richesse trompeuse. Cherchons-y, parmi les anciens, les grands noms de Gabrieli, Monteverdi, Schütz, Purcell, M. A. Charpentier, Carissimi, Rameau, Hasse... ils sont absents. Si au contraire nous voulons nous renseigner sur des modernes comme Chausson, Chabrier, Magnard, Brückner, il faut aller prendre nos informations ici ou là, au hasard des initiatives individuelles, en dehors du cercle d'action des groupements les plus puissants qui paraissent destinés d'office à l'éducation symphonique du public. En effet, c'est à la *Schola* que revient l'honneur d'avoir remis Monteverdi en honneur ; cette année encore, elle a donné l'*Orfeo*, bien connu de nos lecteurs, et d'exquis madrigaux où le maître vénitien exprime tout son génie dramatique. L'érudit M. Pirro, dans ses conférences à la Sorbonne, a fait exécuter d'autres pièces merveilleuses de ce grand musicien. De même c'est à l'un des concerts des Amis des Cathédrales qu'on nous révéla la puissance tragique de Marc-Antoine Charpentier : son *Histoire de Salomon* a toute l'ampleur de Carissimi avec la sobriété et le souci expressif qui décèlent le tempérament français ; Ch. Bordes avait déjà édité un choix de pièces parmi lesquelles M. Raugel a pris le *Reniement de saint Pierre* pour présenter le maître aux Membres du Congrès international de Musique dans la séance consacrée à la Musique religieuse française des XVIIe et XVIIIe siècles, donnée à la Chapelle des Invalides avec le concours de la Société Haendel, et où l'on a monté en outre le *Stabat* de Josquin de Prés, le *Vulnerasti* de Bouzignac (XVIIe siècle), le *Miserere* de Lulli, le tumultueux *Laboravi* de Rameau, le décoratif *Benedictus* de M. R. de Lalande, et de nombreuses pièces tirées des Archives des Maîtres de l'Orgue publiées par Guilmant et Pirro et jouées impeccablement par M. J. Bonnet.

Pareillement c'est à M. Raugel que nous devons les premières exécutions des œuvres religieuses du génial Brückner (1824-1896), dont la plupart des symphonies, les trois *Messes*, le *Te Deum*, etc., sont inconnus à Paris ; cette année nous avons eu la chance d'entendre à Saint-Eustache un magnifique *Tantum ergo*, et M. Parent a exécuté au Salon le *Quatuor* à cordes qui a passé à peu près inaperçu au milieu de l'indifférence générale. Quant à Magnard, si la Société Nationale ne nous avait donné la primeur de sa grandiose *Quatrième Symphonie*, le nom de ce maître n'aurait paru sur aucun des programmes de nos grandes sociétés orchestrales.

Ces réserves faites, un coup d'œil jeté sur les exécutions des Concerts Lamoureux nous montre la prédilection constante de l'éminent chef M. Camille Chevillard, pour Wagner, Liszt, Schumann et les Russes — au répertoire desquels on ajoute la *Forêt* de Glazounoff et la *Première Symphonie* de Kalinnikow. L'école

française est représentée par des œuvres de choix : la *Péri* de Dukas, la *Vague et la Cloche* de Duparc, l'*Ouverture du Roi d'Ys* de Lalo, le *Festin de l'Araignée*, le charmant ballet de Roussel, les variations à rebours d'*Istar* par V. d'Indy. De Strauss, on nous donne *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Zarathustra*, et on nous inflige la *Quatrième Symphonie* de Mahler, épilogue de la *troisième* : Willy qui fit naguère l'analyse du scénario de cette œuvre énigmatique, prétend qu'elle représente le paradis aux joies un peu niaises assigné à l'Enfant dont la naissance a été prédite par les conflagrations de la *troisième Symphonie*...

La Société des Concerts du Conservatoire a inscrit à son répertoire la magnifique ouverture de *Zaïs* de Rameau, la *Danse des Devadassis* de Fl. Schmitt, des fragments de l'*Eros vainqueur* de P. de Bréville, le *Concerto* pour harpe d'H. Renié, la belle *Symphonie avec chœurs* de G. Ropartz. La *Passion selon saint Jean* de Bach a été aussi exécutée, mais dans un style si froid et si conventionnel que pas un mot important, pas une modulation expressive n'ont été soulignés dans cette œuvre sublime. Les gens qui se croient bien informés s'en réfèrent à une prétendue « tradition », inexistante d'ailleurs, pour massacrer ainsi les plus belles productions de l'esprit humain.

Chez Colonne, nous signalerons de préférence le *Poème pour harpe* de Grandjany, le *Cauchemar* de Fanelli, *Sauge fleurie* et des fragments du *Fervaal* de V. d'Indy dont les Concerts Hasselmans ont donné aussi le *Symphonie sur un thème montagnard*. Aux Concerts Sechiari on peut noter en passant la *Rhapsodie* de Liapounow, la *Lénore* de Duparc, le *Poeme* pour violon de Chausson, l'*España* de Chabrier, des *Mélodies* de Fl. Schmitt et de Samazeuilh.

*
* *

Les chanteurs ont donné relativement peu de concerts. Voici cependant M. Cazeville qui se fait valoir dans des pièces de Haendel, Brahms, Rachmaninoff. Mlle Luquiens obtient le plus vif succès dans *Nell* de Fauré, le *Lied maritime* de V. d'Indy et de très distinguées mélodies de R. Lenormand, parmi lesquelles on a remarqué particulièrement *Stace* et *Djelaï*. Le programme de Mme Villot comprenait, outre la cantate *Héro et Léandre* de Clérambault, un excellent choix d'œuvres modernes : la *Chanson perpétuelle* de Chausson, le *Nocturne* de Magnard, les *Adieux* de Roussel, le *Recueillement* de Debussy, le *Furet* de P. de Bréville. A la séance consacrée par Mme Lucy Vuillemin aux œuvres de Fauré, on a apprécié surtout le *Clair de lune*, *Accompagnement*, et *La lune blanche* (dans la *Bonne Chanson*). Mme Marie Leroy a supporté le poids d'un écrasant programme, allant de Bach à E. Moor en passant par Pergolèse, Scarlatti, Schubert, Brahms, d'Indy, Duparc. Le public qui assistait au concert de Mlle A. Stephenson n'a pas paru apprécier comme il convenait les joyaux que lui présentait cette cantatrice : *Vittoria* de Carissimi, un très bel air extrait de la sublime partition *Dido et Eneas* de Purcell, un air de Bach ; par contre, on a goûté la partie orchestrale, confiée à l'Association Schmitz : *Ouverture d'Euryanthe*, *Une nuit sur le Mont chauve* de Moussorgsky, la *Fantaisie serbe* de Rimsky-Korsakof. Mme Gaétane Vicq a fait une très intéressante excursion dans le domaine du *bel canto* et des vieilles chansons d'autrefois ; elle a remporté un succès mérité dans les anciennes pièces de chant français et italien qu'elle a présentées très agréablement. Mlle Minnie Tracey ravit ses auditeurs, tant par son magnifique talent que par l'ordonnance heureuse d'un programme allant de Gluck à Rachmaninoff ; la flûte de M. L. Fleury donnait des ailes au *Rossignol amoureux* de Rameau et aux *Charmants Papillons* de Campra ; enfin la partie pianistique était confiée à Mlle A. Arnoult ; c'est dire tout l'intérêt de cette séance. Très séduisantes aussi furent les heures trop courtes durant lesquelles Mme J. Hostater chanta, en allemand et en anglais, un choix de lieds de Schumann, de Schubert, de Brahms, et de l'école anglaise du XVIIIe siècle : Arne, Monroe, Purcell et Elizabethan.

*
* *

Les violonistes sont assez nombreux ; malheureusement leurs programmes sont d'autant plus mauvais que leur réputation est plus grande. Voici par exemple M. Spalding qui, après une *Sonate* de Corelli et la *Suite* de Bach en *mi* pour violon seul, nous inflige des transcriptions dont la moins mauvaise était celle d'une *Danse hongroise* de Brahms par Joachim. De même le jeune A. de Prang, après un honorable début — *Concerto* de Mendelssohn et *Chaconne* de Bach — termine par diverses petites horreurs, dont le *Spinnlied* de D. Popper !

Tel est le manque de goût des virtuoses étrangers ; ils inscrivent en tête de liste deux ou trois pièces d'une musicalité suffisante, puis se ménagent un succès facile en achevant par des morceaux à effet. Au contraire, le programme de M. Oliveira ne comprenait que des œuvres de choix : *Concerto* en *mi* de Bach, *Sonate* de Lekeu, *Concert* de Chausson ; il est à regretter seulement que cet artiste n'ait pas été ce soir-là en possession de tous ses moyens, ce qui a nui à la pureté de son style. Mlle Simone Filon donna la *Sonate* en *ut* mineur de Grieg, la charmante *Fantaisie norvégienne* de Lalo et la *Havanaise* de Saint-Saëns ; elle a eu seulement le tort de jouer l'*Aria* de Bach sur la quatrième corde, dans un style ampoulé, au lieu de faire simplement ce qui est écrit, dans le ton original. M. Durosoir avait annoncé d'intéressantes séances, où figuraient tous les grands classiques du violon : Bach (*Suites* en *si* mineur, *ut* majeur, *mi* majeur), Tartini, Geminiani, Veracini, Leclair, Aubert, Lalo, Saint-Saëns, Mendelssohn, etc., malheureusement le style un peu froid et assez conventionnel avec lequel il a exécuté ses programmes a gâté le plaisir que l'on se promettait d'un ensemble aussi alléchant. Par contre, c'est d'une manière très séduisante que M. Louis Wins a présenté le *Concerto* de Nardini (peu intéressant), le délicieux *Concerto* en *mi* bémol de Mozart et le *Rondo cappriccioso* de Saint-Saëns. M. J. Debroux, qui abuse un peu trop des pièces à lui dédiées, nous donne, suivant son habitude, de substantiels programmes auxquels les anciennes écoles françaises et italiennes servent de base ; en premières auditions : *Sonate* en *ut* mineur d'Exaudet (1710-1763), *Gavotte*, de J.-F. d'Andrieu (1685-1740), *Sonate* en *Ré* (1741) de J.-B. Dupuits, *Sonate* en *Fa* majeur (1744) de Mangean, *Sonate* en *Mi* majeur (1715) de G. Fedeli Saggione. M. Alex. Debruille a donné le *Concerto* en *mi* bémol de Mozart (décidément cette exquise musique commence à triompher de l'absurde ostracisme dont on l'a frappée naguère), la *Symphonie espagnole* de Lalo, le *Rondo cappriccioso* de Saint-Saëns ; les *Poésies d'X...*, annoncées sous l'interprétation de Mlle J. Rémy et de M. Mounet-Sully, n'ajoutaient rien à la mise en valeur de son très réel talent, et ont seulement imprimé au programme un cachet de concert de bienfaisance.

M. André Hekking ne craint pas de donner un récital de violoncelle ; les détours savamment calculés d'une promenade musicale partant de la belle *Suite* en *Ut* de Bach pour aboutir à Glazounow et Fauré lui ont été l'occasion de mettre en valeur toutes les supériorités de son talent. M. René Schidenhelm a l'excellente idée de se présenter dans l'*Op. 69* de Beethoven qui inaugure brillamment une séance où Mlles M. Bonnard et M. Pfeiffer apportaient le concours le plus précieux. Une mention toute spéciale est due à la très remarquable soirée où M. R. Marthe exécuta avec sa maîtrise habituelle un ensemble d'œuvres de choix dont nous retiendrons surtout l'interprétation de la *Suite* en *Ut* de Bach pour violoncelle seul.

*
* *

C'est maintenant une armée de pianistes dont il nous faut célébrer les valeureux exploits. Les programmes sont souvent très bien composés, par exemple ceux de Mlle Logé (admirablement secondée dans la *Symphonie sur un chant montagnard* de V. d'Indy par Mlle A. Lafuge), Carmencita Perez, Françoise

Morin, Marg. Gropeano, J. Meerovitch, Mary Fischer, H. Dinsrat, M. A. Aussenac, A. Véluard, Y. Hubert (qui s'est s'adjoint M. A. Bernardel pour donner l'*Op. 69* de Beethoven et la *Polonaise* de Chopin pour piano et violoncelle), J. Wierzbicka; MM. Schwaab, V. Warner, E. R. Schmitz, A. Veuve, G.-C. Visconti, P. Weingarten, dont nous ne pouvons malheureusement parler plus longuement faute de place.

Il y a cependant un écueil redoutable : c'est de mettre à la suite les unes des autres des pièces dont les tonalités ne vont pas ensemble ; ce défaut est très commun ; il doit être évité avec le plus grand soin, car il est très sensible à l'audition. Le récital de M. V. Buesst était très soigneusement arrangé à cet égard ; voici l'ordre dans lequel se succédaient cinq études de Chopin : *ut* mineur, *La* bémol, *Mi* majeur, *Ut* majeur, *ut* mineur. Au contraire, M. V. Gille, dans sa séance consacrée au même Chopin met ensemble les études en *ut* dièse mineur et en *ut* mineur, tons dont l'enchaînement est désagréable. De même Tina Lerner joue sans interruption les études en *ut* dièse mineur et en *Fa* majeur : c'est vouloir sacrifier cette dernière.

M. Marcel Ciampi donne, avec le concours de J. Boucherit et A. Hekking, un programme moderne comprenant les délicieuses *Fantaisies op. 88* en trio, de Schumann, la *Sonate* pour piano et violoncelle de Rachmaninow, le *Quatuor* en *ut* mineur de Fauré ; le succès culminant de la soirée est atteint avec la *Sonate* en *ré* mineur de Saint-Saëns soulignée par six rappels. Le célèbre I. Friedmann a profité de son passage à Paris pour se faire entendre : on a surtout apprécié la *Chaconne* de Bach-Busoni, la *Sonate* en *si* mineur de Chopin et la virtuosité extraordinaire déployée dans les *Variations* de Brahms sur un thème de Paganini. M. H. Etlin, qui abuse un peu trop de la pédale, a de jolies douceurs dans *Voiles* et *la Sérénade interrompue* de Debussy ; le *Prélude et Fugue* en *ut* mineur de Bach sent un peu trop l'école, la compréhension des pièces de Chopin laisse à désirer : par contre la 2e *Novelette* de Schumann et l'*Incantation du Feu* de Wagner-Brassin ont été fort bien rendus. C'est par la charmante *Sonate* en *La* de Mozart que M. Dumesnil a commencé sa séance chez Gaveau, continuée par les *Heures dolentes* de G. Dupont — qu'on n'avait pas eu occasion de réentendre depuis longtemps — et terminée par les *Études symphoniques* de Schumann. Des récitals de M. O. Gabrilowitsch, nous mettons à part l'exécution hors de pair de la *Sonate op. 81* de Beethoven : sobriété dans l'interprétation, parfaite exactitude dans les mouvements ; par contre, les *Etudes* de Chopin ont été jouées « à la virtuose », en vue de produire de l'effet ; nous protestons aussi contre l'intrusion dans d'excellents programmes, de pièces comme l'*Élégie op. 2* de Daniel Mason, qui par la vulgarité des idées et la banalité des développements ne méritent pas de prendre, entre Beethoven et Chopin, la meilleure place dans un concert sérieux. La remarquable pianiste Mme Baltus-Jacquard a joué la *Sonate op. 2 n° 2* de Beethoven avec un mécanisme parfait : beaucoup de caractère dans le premier mouvement, une très grande légèreté dans l'Allegretto, du brillant dans le Final, telles sont les principales qualités qu'elle a développées au cours de l'exécution de cette œuvre difficile, à l'abord trompeur ; le *Prélude, Choral et Fugue* de Franck, la *Bourrée Fantasque* de Chabrier, le *Nocturne* en *Ré* bémol de Chopin, la *Polonaise* en *Mi* majeur de Liszt n'ont fait que confirmer l'excellente impression de l'auditoire. Très réussi aussi le concert de Mme Vallin-Hekking ; avec l'artistique concours de MM. Enesco, Droeghmans, Vieux et A. Hekking, elle présente à un public qui l'acclame chaleureusement le *Quintette* de Fl. Schmitt, la *Sonate* en *fa* mineur de G. Enesco, et la *Sonate* en *Fa op. 99* de Brahms pour violoncelle. La séance annuelle de M. Motte-Lacroix chez Pleyel a été pour ce grand artiste l'occasion d'un triomphe auquel sa magnifique exécution des *Variations symphoniques* de Franck aux Concerts Colonne n'a fait qu'ajouter de nouveaux lauriers ; on a aimé par-dessus tout sa compréhension si personnelle et si poétique des œuvres de Liszt, et la charmante facilité avec laquelle il se joue des *Etudes* de Chopin. En dépit de sa grande réputation, M. G.

Galston ne nous a paru bon que dans les passages en demi-teintes, les finesses, ou au contraire dans les pièces de virtuosité ; il a donné l'impression, dans l'*Op. 109* de Beethoven, de ne rien comprendre à ce qu'il jouait, sans parler des mouvements qui étaient tous pris à faux ; dans divers arrangements de Gluck et dans des extraits des *Années de Pèlerinage* de Liszt, il a été largement applaudi. M. Montoriol-Tarrès, après l'austère *Sonate op. 57* de Beethoven, donne les curieuses *Goyescas* de Granados et affirme une invincible technique dans la 6e *Rhapsodie* et les *Études d'après Paganini* de Liszt. Terminons en mentionnant le concert de Mme Cohen-Jacquard, qui a exécuté avec autant de finesse que de séduction des pièces anciennes de Couperin, Daquin, Rameau, l'*Op. 90* de Beethoven, le *Prélude, Choral et Fugue* de Franck, des œuvres de Fauré et Debussy.

*
* *

La harpe est de plus en plus en faveur aujourd'hui ; nous en avons pour preuve l'institution du *Prix triennal* Henriette Renié, dont la première épreuve a eu lieu cette année chez Erard ; le niveau du concours a été très élevé et le prix a dû être partagé entre deux concurrentes : Mlles S. Cardon et M.-A. Régnier, toutes deux premier prix du Conservatoire. La fondatrice du prix, Mlle H. Renié, a fait preuve une fois de plus, à son concert annuel, des multiples qualités de technique, d'interprétation et d'écriture qui la placent à la tête de l'École de harpe contemporaine ; l'exécution du difficile *Am Springbrunnen* de Zabel fut particulièrement remarquable. — Mlle Dretz a composé un programme varié : *Choral* de Widor pour piano et harpe ; *Arabesque* de Debussy ; *Andante du Concerto* en *mi* de Mozart pour harpe, piano, flûte ; la *Valse op. 64* de Chopin ; où elle a obtenu un succès flatteur. C'est à la fois comme pianiste et harpiste que se présente Mlle H. Pinguet ; sous le premier rapport, elle ne craint pas de s'attaquer à une œuvre aussi difficile que la *Sonate* de Franck, à des pièces de Brahms, Debussy, Fauré, qu'elle joue avec une bonne sonorité ; elle se montre non moins excellente harpiste en exécutant la *Féerie* de Tournier et le périlleux *Jardin mouillé* de J. de la Presle. Voici enfin Mlle M.-A. Régnier, qui met en relief, à sa séance annuelle chez Érard, les hautes qualités auxquelles elle a dû d'enlever le prix H. Renié ; dans la *Pièce de Concert* de Busser, l'*Oiseau-prophète* de Schumann, la *Guitare* d'Hasselmans, sa justesse des mouvements, le sens délicat des nuances, le fini de l'exécution valurent à cette remarquable artiste les ovations les plus méritées.

*
* *

A la place des intéressants trios qu'ils exécutaient précédemment, MM. Tin et Gaspar Cassado ont consacré deux séances à de la musique de violon et de violoncelle : *Concerto* de Max Bruch, *Sonate* de Schumann, *Sonatine* de Huré, *Mauresque* de L. Moreau, *Berceuse* de Duteil d'Ozanne, *Flores de Triana* de Joaq. Cassado ; *Concerto* en *la* mineur de Saint-Saëns, *Sonate* de Casella, *Sonate* en *Fa* de Brahms, etc. Mlle Marthe Girod et M. Henri Choinet nous ont fait passer des heures trop courtes en interprétant magnifiquement le cahier peu connu des cinq admirables *Sonates pour violoncelle* de Beethoven, la *Sonate* en *mi* mineur de Brahms, la *Sonate* en *la* mineur de L. Rozycki (en 1re audition), la *Sonate* en *la* mineur de Lalo, celle en *sol* mineur de Ropartz ; le succès des deux éminents artistes n'a pas été moins grand que leur talent. Les programmes, consacrés l'un à la musique ancienne, l'autre à la musique moderne, des concerts donnés par M et Mme G. Ibos, avec le concours de J. Batalla, contiennent les noms de Tartini, Buxtehude, Pachelbel, Bach, Haendel, Clérambault, Leclair, Rameau, Schumann et Franck ; c'est dire le haut souci d'art qui a caractérisé ces séances. MM. A. Ferté et Louis Fournier font l'histoire de la sonate de vio-

loncelle en des soirées dont l'austérité est tempérée par les précieux concours de MM. Paulet et Reder, Mmes Montjovet et J. Raunay : *Sonates* de Bach, Mozart, Ph.-E. Bach (*sol* mineur), Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Lalo, Huré, Magnard, Rachmaninoff. Mlle B. Duranton et M. F. Mesnier ont eu l'audace, tant ce grand génie a été méconnu de notre temps, d'imposer à leur public deux *Sonates* de Mozart, dont celle en *Sol* majeur, ce chef-d'œuvre d'esprit, de grâce et de vraie mélodie ! — Dans le *Concerto* en *Mi* majeur de Bach, M. Mesnier obtient trois rappels (ce qui est rare après une œuvre si sévère), après lesquels Mlle Duranton porte l'enthousiasme à son comble par une belle interprétation des *Études symphoniques* de Schumann. MM. W. Gawin (chant), J. Batalla (piano), L. Binental (violon) ont présenté un fort curieux programme, dans lequel l'auteur le plus moderne était G. Giordani († 1798) ; à côté de Bach, Haendel, des Scarlatti, Rameau, Corelli, Daquin, on a entendu du Caccini († 1614), Durante († 1755), Caldara († 1763), Fasolo (XVIIe siècle) ; on jugera par là du haut intérêt de ce menu régalant.

L'original Trio Ciampi (piano), Fournier (violoncelle), Michelin (clarinette) a joué conformément à l'instrumentation des auteurs le *Trio* op. 11 de Beethoven, le *Trio* op. 114 du Brahms, le *Trio* op. 29 de V. d'Indy avec une perfection et un brio qui ont valu aux exécutants le succès le plus mérité. Voici encore MM. Tin et Gaspar Cassado : aidés de M. Joaquin Nin, qu'on n'avait pas eu le plaisir d'applaudir à Paris depuis longtemps, ils ont donné le *Trio* en *Sol* de Mozart, le *Trio* en *Mi* bémol (*op. 1*, n° 1) de Beethoven, le *Trio* en *Si* bémol de Schubert.

*
* *

Comme les années précédentes, on a continué à faire de la bonne besogne à la *Schola* ; outre le concert consacré à Monteverde et dont nous avons parlé plus haut, on a donné la *Messe* en *ré* et le *Chant de la cloche* ; sous la magistrale direction de V. d'Indy, les chœurs et l'orchestre s'abandonnèrent à cet enthousiasme juvénile si séduisant pour l'auditeur, qui devine chez les interprètes la compréhension et l'amour de l'œuvre, qualités bien préférables à cette impassible correction si prisée chez les Philistins. Par une coïncidence dramatique, le Concert consacré à la Cantate funèbre tombait la semaine même où V. d'Indy a été éprouvé par le deuil le plus cruel ; aussi c'est sous la direction de M. Marcel Labey que nous en avons entendu le merveilleux programme : *Actus tragicus* et *Cantate pour le XVIe dimanche après la Trinité* de Bach, la *Déploration de J. Ockeghem* par J. de Prés, *Chant de deuil pour la mort d'un enfant* de Rust, *Chant élégiaque sur la mort de la baronne Pasqualati* par Beethoven, *Chant funèbre* de Chausson.

La Société Nationale a continué ses séances, toujours suivies par un public curieux de se tenir au courant des dernières nouveautés. Pourtant le concert inaugural de l'année 1914, le 10 janvier, a été consacré à des œuvres auxquelles les connaisseurs ont depuis longtemps accordé toute leur estime : le magnifique *Quatuor à cordes* d'A. Magnard, *Trois Mélodies* de Chausson, la *Bonne Chanson* de Fauré, admirablement chantée par Mlle R. Féart, *Islamey* de Balakireff et *Ein Kinders Cherz* de Moussorgsky, enlevés de façon étourdissante par R. Vinès. De même, au 411e concert, le programme se composait du *Quintette* de Fl. Schmitt, *España* de Chabrier, *Proses lyriques* de Debussy, la *Fanfare* et la *Péri* de P. Dukas. Les autres soirées ont mis en lumière des œuvres fort intéressantes : par exemple, les cinq pièces de piano réunies sous le titre *Dans l'ombre de la Montagne* par Guy-Ropartz, le *Prélude*, la *Vieille Église* sont tout à fait beaux, dans un sentiment mélancolique très bien exprimé par cette musique évocatrice. Notons aussi les *Mélodies* de Cl. Delvincourt, les *Naïades au soir* de G. Samazeuilh et les *Variations, Interlude et Final* pour piano de P. Dukas, brillamment jouées par M. E. Trillat ; les mélodies d'A. Roussel : *Invocation, les*

Adieux, Ode chinoise, chantées avec art exquis par Mme Engel-Bathori « Des idées qui disent quelque chose, et non pas des notes à la queuleuleu, » telle est l'appréciation fort exacte entendue en sortant après la belle exécution du *Thème varié* pour piano et violon de G. de Lioncourt par Bl. Selva et M. G. Lefeuve ; on a aimé le charme qui se dégage de cette musique sérieuse et personnelle. On a réentendu des mélodies de Bordes : *Sérénade mélancolique*, *Paysage vert, la Poussière des tamis, O triste, triste était mon âme* — cette dernière particulièrement bien dite par Mme P. de Lestang — et on ne peut que regretter amèrement que l'auteur de ces chefs-d'œuvre ait été enlevé à l'art si prématurément.

Les concerts Chaigneau ont continué leur excellente propagande en faveur des œuvres peu connues. Le seul énoncé des auteurs joués tiendrait une page de cette Revue ; aussi nous nous bornerons à donner comme échantillon l'un des programmes, eu égard au grand nom de Purcell, trop dédaigné de nos jours,— il faut avouer que sa musique instrumentale, même la *Golden Sonata*, n'est guère réjouissante, mais son œuvre vocal l'égale aux plus hauts génies. — *Golden Sonata* de Purcell, Air de l'*Orfeo* d'Haydn, *I attempt from Love's sickness* de Purcell, *Hymne à Vénus* de W. Defesch († 1758) chantés par Mlle Bonnard, *Six préludes* de Debussy par M. Rummel, *Chanson pour le petit cheval* de D. de Séverac, *la Flûte enchantée* de Ravel, l'*Aubépine* de Ladmirault dites par Mlle Bonnard, la *Sonate* en *si* mineur de Louis Vierne exécutée par l'auteur et Mme Piazza-Chaigneau.

La Société Moderne d'Instruments à vent a eu l'heureuse idée de consacrer un de ses concerts à Beethoven ; on a pu entendre ainsi le *Quintette* op. 16, la *Sonate pour piano et cor* op. 17, l'*Otetto* en *mi* bémol op. 103, l'*Allegro et Minuetto* (1792) pour deux flûtes, dont le manuscrit appartient au Dr Prieger de Bonn ; le programme de l'autre séance présentait des œuvres trop rarement exécutées : *Quintette* pour piano, flûte, hautbois, clarinette et basson de Magnard ; *Divertissement* pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson, d'A. Roussel; *Chanson et Danses* de V. d Indy pour flûte, hautbois, deux clarinettes, cor, deux bassons ; *Souvenirs du Forez* de J. Vadon pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson.

*
* *

Outre la séance rapportée plus haut, le Congrès international de Musique a illustré ses travaux par plusieurs concerts de musique française : les *Origines et les Primitifs* ont eu le bonheur de se présenter dans un cadre digne d'eux, car c'est à la Sainte-Chapelle que ce programme choisi par M. Gastoué dans les œuvres du XIIe au XVe siècle a été exécuté par l'excellente Maîtrise de Saint-François Xavier sous la remarquable direction de M. Drees. Les *Maîtres musiciens de la Renaissance française* ; Josquin de Prés, Févin, E. Genêt, Costeley, Janequin, Lejeune, Thoinot-Arbeau, E. du Caurroy, C. de Sermisy ont été retirés de la poussière des bibliothèques par M. Expert, et chantés par la Schola de Saint-Louis d'Antin sous la direction de M. de Ranse. A Versailles a eu lieu une reconstitution de notre musique vocale et instrumentale des XVIIe et XVIIIe siècles. Il est assez curieux de constater que les organisateurs du Congrès n'ont pas jeté un regard en arrière et n'ont pas remercié ceux auxquels, en définitive, ils doivent de trouver un terrain à peu près déblayé, sur lequel on commence à pouvoir édifier des œuvres sûres. Ainsi on n'a pas rappelé, à l'occasion du concert donné à la Sainte-Chapelle, que le vénéré M. Gustave Lefèvre avait, en ce même monument, donné dès 1872 des auditions de musique ancienne et de la Renaissance. On n'a pas non plus cité la mémoire de Ch. Bordes, qui par sa propagande inlassable a tant fait pour exciter partout le goût de la bonne musique, du chant grégorien, de l'art ancien, de J.-S. Bach. On remarquera aussi que si on a su faire appel, pour plusieurs des séances, à des collaborateurs de la *Schola Cantorum*, l'École elle-même, en tant que groupement musical comptant

pourtant bon nombre de notabilités artistiques, a été laissée à l'écart. Le même traitement de faveur a été fait à l'École Niedermeyer d'où sont sortis naguère MM. Gabriel Fauré, Gigout, Messager, H. Expert, Boëllmann, etc.

La musique ancienne est toujours fort prisée ; Mlle Selva, en trois soirées, conduit son public dans un très suggestif musée de la Suite, comprenant des *Suites* de Purcell († 1695), Kuhnau († 1733), Couperin, Rameau et l'exécution intégrale des *Suites françaises* (1722), *anglaises* (1725), et des *Partite* (1731) de J.-S. Bach. MM Brunold, Bouvet et Michaux ont donné aussi un fort agréable concert avec les instruments de l'époque ; — ce qui a soulevé entre musicologues une petite polémique, non encore apaisée, en vue de savoir si en 1740 on se servait encore du pardessus de viole et de la viole d'amour dans tel ou tel genre de pièce... — *Symphonies* de Louis Couperin (1630-1665), *Sonates* d'Ariosti († 1728) et de F. dell'Abaco († 1742), *Suite pour vièle* de Chédeville (1743), telles sont les œuvres les plus rares et qui ont été le plus appréciées.

*
* *

Au commencement de la saison 1913-1914, Camille Saint-Saëns a donné salle Gaveau une séance qui, paraît-il, était la dernière où le Maître devait se présenter en public. Au programme : le *Quintette*, le *Rondo capprìccioso*, le *Duo pour harpe et violon*, la *Marche religieuse* pour orgue, l'*O salutaris hostia*... Nulle production du musicien de théâtre, genre dans lequel Saint-Saëns a pourtant excellé ; par contre, la valeur du symphoniste étant incontestée, on peut se demander si la prétention du Maître de passer pour un musicien d'église est bien justifiée... Ce ne sont ni la *Messe solennelle*, ni les *Vingt Motets*, ni d'autres œuvres écrites dans un style banal et dénué de tout sens *liturgique* qui peuvent le désigner comme le chef des compositeurs religieux de notre temps, titre qu'on lui attribue bien à tort. Comme, d'autre part, au grand étonnement peut-être de bien des lecteurs, les idées de M. C. Saint-Saëns sont aux antipodes de celles qu'il lui faudrait avoir pour écrire dignement une œuvre destinée à être exécutée pendant l'office divin, on voit ce qui reste d'une légende trop bien accréditée auprès du public par les intéressés. Les curieux de documents pourront rechercher dans les bibliothèques (les exemplaires en circulation ayant dû aller là où vont tant d'autres papiers) un petit opuscule devenu introuvable : *Problèmes et Mystères* par C. Saint-Saëns ; ils liront dans ce bouquin (dont les *Tablettes* ont publié naguère quelques extraits topiques) la liste complète et soigneusement revue de toutes les âneries précédemment attribuées à M. Homais.

*
* *

Avec M. V. D. Fumet, nous pénétrons dans un tout autre ordre d'idées. Nous avons déjà parlé de cet artiste de race, trop modeste pour notre époque de cabotinage. L'audition de ses œuvres, organisée par notre confrère *Les Lettres*, nous a permis de réentendre le délicieux *Quatuor à cordes*, et la frémissante ligne mélodique du violoncelle dans l'*Interlude* du *Magnétisme céleste* ; *les Anges du soir*, chœur à trois voix de femmes, et le *Sabath rustique*, ou symphonie en *si* mineur, ont affirmé une technique impeccable dans la conduite des voix ou des instruments. La séance consacrée aux œuvres d'A. Sauvrezis a révélé une nouvelle face de ce talent si élevé et consciencieux ; nous ne ferons que mentionner les mélodies (les *Heures claires*, le *Prélude de la Chanson d'Ève*, *l'Heure*, *l'Apparition*), genre dans lequel l'auteur a acquis une notoriété incontestée, pour nous arrêter à la *Chanson des Soirs*. Cet ensemble, composé de treize courtes pièces, est orchestré par petits groupes de timbres, qui varient avec les pièces, et qui exigent en tout l'emploi du quatuor à cordes, du quatuor à vent, du cor, de la trompette et de la contrebasse, à quoi il faut ajouter la voix humaine pour quelques numéros. Mais l'originalité technique de cette œuvre, c'est de faire

concourir la voix, en une pure vocalise, à l'ensemble instrumental ; la voix apporte alors un élément pathétique et vivant à la symphonie, ce qui enrichit la palette du musicien coloriste. Les pièces se divisent en groupes : *Soirs agrestes*, *Soirs somptueux*, *Soirs lugubres* (peut-être les mieux venus et les plus délicatement instrumentés, notamment *Foyer vide*, *Angoisse*, *Il gèle*) ; l'auteur, qui aime à dégager la signification morale qu'enveloppe toute musique, donne comme épilogue le *Dernier Soir* : *Sérénité*. Citons encore les *Trois Hymnes orphiques* pour Soli, chœurs, harpes, flûtes et clarinette : *la Myrrhe*, *l'Anémone et la Rose*, *l'Héliotrope*, expressifs et évocateurs.

Bien qu'en principe nous ne nous occupions pas des choses du théâtre, nous saurions passer sous silence la reconstitution fort réussie par la « Petite Scène » (groupe d'amateurs des plus remarquables) de la charmante pièce de Favart : *Isabelle et Gertrude*, musique de Blaise avec des airs de Gluck (1765) ; la finesse de l'esprit, la pureté de la langue, la bonhomie malicieuse des mélodies, l'entrain endiablé du dialogue, tout contribue à faire de ce spectacle un spécimen exquis de notre art français du XVIIIe siècle. Ajoutons que M. Raugel, le chef d'orchestre, et M. Marseillac, claveciniste, ont fait des prodiges d'habileté dans la conduite et la réalisation de cette partition épineuse.

*
* *

La chronique tenue au jour le jour pour la musique religieuse nous dispensera d'insister sur ce chapitre. Rappelons néanmoins qu'à la clôture de l'Adoration perpétuelle à Saint-Justin de Levallois-Perret, on a chanté entre autres le *Psaume CL* de Franck et le *Confitemini* (1703) de Campra ; — qu'à l'école des Francs-Bourgeois, les chants des trois messes de Noël, plus le trope *Puer natus* ont été exécutés par un groupe d'élèves de l'École Centrale ; — qu'à Saint-Eustache, M. Raugel a monté la *Cantate pour tous les temps* de J.-S. Bach, les *Sept Paroles du Christ* de Schütz, la *Messe* de Vierne à deux orgues, le *Laboravi* de Rameau, le *Pater* de Liszt, un *Tantum ergo* de Brückner, etc. La *Confrérie liturgique de Saint-Louis du Temple*, composée d'avocats, de médecins, d'ingénieurs, d'artistes, etc., et d'un groupe féminin, a assuré l'exécution du chant grégorien à la journée liturgique de Saint-Jean-Baptiste à Viroflay ; le dimanche suivant elle allait à la première messe d'un jeune ordinand qui l'a célébrée conformément à la règle trop rarement suivie, en grand'messe chantée, avec diacre et sous-diacre. Les catholiques des Beaux-Arts (C. D. B. A.) ont donné à Saint-Eustache, pour l'Octave de l'Ascension, un magnifique concert spirituel, dont le programme, à part le *Laboravi* de Rameau, les *Béatitudes* de Liszt, le *Psaume CXVI* de P. de Bréville et *O Rex gloriae* de Marenzio (XVIe siècle), était le même que celui de l'année précédente, dont le succès avait été tel qu'on l'avait redemandé presque en entier. Pour terminer, nous parlerons de la séance annuelle de la vaillante et infatigable Mme Jumel, qui a clos la série des auditions de toutes sortes ; réunissant autour d'elle le groupe de ses élèves, elle a donné à la Schola un concert modèle : d'abord l'*Ave Maria*, sous trois des réalisations musicales qu'il a reçues au cours des âges : au VIIIe siècle (anonyme), au XIIe, par sainte Hildegarde, au XVIe, à quatre voix, par J. de Prés. La grandiose *Fantaisie* pour orgue, en *sol* mineur, exécutée par M. Decaux, servait d'introduction à la seconde partie, consacrée aux modernes : le doux et suppliant *Sub tuum* de P. Berthier, le dramatique *Fili quid fecisti* de Ch. Bordes, et le touchant et profond *Pie Jesu* de Paul Jumel († 1898).

*
* *

Avant de finir, un mot pour rire, puisque nous sommes en vacances *. J'ai reçu cette année une invitation à entendre une séance de piano *automatique* de

(*) Rappelons que cet article devait paraître en août 1914 ! (N. d. l. R.)

marque X... : *Prélude* de Rachmaninoff, *Arabesque* de Debussy, etc. Le piquant de l'histoire, c'était la *Sonate* de Franck ! ! ! — oui, vous avez bien lu, — jouée sur cette infâme mécanique, la partie de violon étant exécutée par un virtuose réputé en chair et en os !... Ce n'est pas tout : des mélodies de Schumann et de Duparc, chantées par une excellente cantatrice, ont été accompagnées par cette infernale machine ! ! ! Ceci se passe au XXe siècle à Paris et nous donne une alliciante idée de ce que sera l'art quand le monde sera entièrement conquis par le progrès. On nous a aussi annoncé l'arrivée du célèbre mandoliniste Z... « impatiemment attendu à Paris par l'élite du monde musical ». Comme si à Paris on attendait quelqu'un ou quelque chose ! Pour donner une idée du talent féerique du virtuose, le dos du programme portait les diverses petites mentions suivantes en gros caractères :

Z. a joué devant le sultan à Constantinople.
Z. a joué avec Kubelik.
Z. a joué devant la cour impériale russe.
Z. a joué devant la cour impériale d'Autriche.
Z. a joué devant le khédive au Caire.

Il est dommage que cet esbrouffeur n'ait pas, conformément à une fâcheuse habitude qui se répand beaucoup trop, fait imprimer son portrait sur ses programmes ; rien n'eût manqué à sa réclame très américaine !

E. Borrel.

Nouvelles musicales

(MAI-JUILLET 1914).

PARIS

= Le goût du chant grégorien et du chant palestrinien fait d'incontestables progrès, témoin le très nombreux auditoire qui se pressait le 12 juin dernier à la *Schola cantorum* pour entendre les élèves de Mme Jumel. Il est vrai qu'on savait que le chant d'église y serait correctement exécuté.

On entendit une douzaine de pièces toutes fort bien chantées, d'époques différentes, parmi lesquelles nous avons spécialement applaudi un *Ave Maria*, de sainte Hildegarde, charmant après huit siècles, l'exquis *Ave Maria* de Josquin de Prés, *O magnum mysterium*, le motet bien connu de Vittoria, un *Sub tuum*, de P. Berthier, d'inspiration très délicate ; puis un motet à quatre voix de Paul Jumel, *Pie Jesu*, œuvre intéressante et distinguée de ce compositeur, mort à 22 ans ; une jolie *Prière à Notre-Dame*, de l'abbé Thinot, enfin un cantique à saint Vincent de Paul, de Charles Bordes, devenu populaire en pays basque. M. A. Decaux, professeur à la *Schola cantorum*, exécuta à l'orgue, dans le grand style des traditions classiques, la *Fantaisie* en *sol mineur*, de J.-S. Bach.

= La Société des compositeurs de musique nous fait connaître le résultat des concours ouverts par elle pour l'année 1913 : I. Symphonie, pour orchestre par deux : Prix Antonin Marmontel, 1.000 francs, décerné à M. Pierre Kunc. — II. Pièce symphonique avec partie principale de harpe chromatique, sans que la virtuosité y soit prédominante : Prix Pleyel-Lyon, 1.000 francs, décerné à M. André Laporte. Une mention a été accordée à l'œuvre portant l'épigraphe : A. Z. R. W. — III. Trio pour piano et deux instruments au choix des concurrents. Prix : 500 francs, offert par la Société. Pas de prix. Deux mentions ont été accordées, l'une à l'œuvre ayant comme devise : *Laboramus*, et l'autre à l'œuvre portant l'épigraphe : M. C. D. B. — IV. *Mater divinæ gratiæ*, duo pour ténor et baryton, chœur *ad libitum* avec accompagnement d'orgue. Prix Samuel Rousseau : 300 francs, offert par Mme Samuel Rousseau, décerné à M. Georges Renard.

D'autre part, la Société des compositeurs de musique met au concours réservé aux seuls musiciens français, pour l'année 1914, les œuvres ci-après : I. Messe à quatre voix mixtes (S. C. T. B.), *a cappella* ou avec accompagnement d'orgue. Prix Ambroise Thomas : 1.000 francs. – II. Quatuor pour piano et instruments à cordes. Prix : 500 francs, offert par la Société. — III. *Laudate*, duo pour ténor et baryton avec accompagnement de chœur à trois voix et d'orgue. Prix Samuet Rousseau : 300 francs, offert par Mme Samuel Rousseau. — Les manuscrits devront être parvenus le 31 décembre 1914 [1], à l'archiviste de la Société, 22, rue Rochechouart (9e). Ils devront être écrits lisiblement à l'encre noire. Les concurrents pour le quatuor devront joindre à la partition les parties séparées.

= L'École des Hautes Études sociales, dont le siège est 16, rue de la Sorbonne,

1. Par suite de la guerre, la date de clôture de ce concours a été reportée à plus tard.

à Paris, et qui a pour président d'honneur M. Emile Boutroux, de l'Académie française, annonce la rentrée de ses cours pour le 9 novembre 1914. Dans la section artistique, nous relevons une série de conférences et d'études d'histoire musicale qui promettent d'être des plus attachantes : M. Henry Expert, bibliothécaire au Conservatoire, parlera des *musiques du XVIe siècle*, avec auditions d'œuvres du temps ; M. A. Gastoué tracera dans son ensemble *l'évolution de la musique française au moyen âge* ; M. A. Pirro traitera des *clavecinistes français* ; M. D. Calvrocoressi continuera son analyse des *tendances de la musique contemporaine*. Enfin, au cours de la session, six grands concerts seront donnés, comportant surtout de grandes œuvres de J.-S. Bach, Haendel et Rameau. Nous pouvons penser que l'organisation de ces concerts, qui a été confiée à MM. Henry Expert et Fernand Luquin, sera, de tous points, parfaite. Nous en donnerons, en temps, les programmes spéciaux.

Les « Amis des Cathédrales » à Senlis.

Enserrée dans la verdure des forêts d'Halatte et de Chantilly, la calme petite ville de Senlis s'élève, coquette et séduisante, dominée par sa cathédrale, les tours de Saint-Pierre et de Saint-Frambourg.

C'est là que, cette fois, « les Amis des Cathédrales » nous conviaient, en mai dernier, à visiter l'un des trésors de l'architecture française. Assurément ce n'est plus la splendeur imposante d'Amiens ou de Reims, mais en ses dimensions restreintes, que de beautés en cette église Notre-Dame, résumant en trois étages l'art des XIIe, XIVe et XVIe siècles, tout cela s'harmonisant avec grâce, élégance, noblesse.

M. Marcel Aubert, en une conférence qui eut lieu le matin, sut avec une rare clarté faire valoir toute la valeur du monument et nous en faire apprécier les moindres détails, puis après le tableau lui-même ont eut le bon goût de nous montrer le cadre, et ce fut une visite aux diverses curiosités de Senlis : le vieux château royal contenant le prieuré de Saint-Maurice et une partie de l'enceinte gallo-romaine, l'hôtel de Raoul de Vermandois, la chancellerie, l'église Saint-Aignan, Saint-Vincent, l'hôtel de ville, puis les minuscules arènes gallo-romaines, tout cela évoquant maints souvenirs historiques.

L'après-midi eut lieu la cérémonie musicale qui, conformément à un usage qu'on ne saurait trop louer, comporte quelques pages liturgiques puisées aux archives du lieu. Ce furent, en l'occurrence, *Trois antiennes à la sainte Vierge*, extraites de l'antiphonaire du XIVe siècle de la cathédrale de Senlis et recueillies par M. A. Gastoué. D'Artus (ou Arthur) Aucousteaux, maître Picard, élève de Bournonville, voici les *Quatrains de la vie et de la mort*, d'une puissante expression, que M. A. de Raulin transcrivit avec dévotion. Puis ce furent des œuvres d'Ingegneri (1545-15..), Fevin (14..-15..), et, au Salut, l'*Ave verum* de Josquin des Prés, l'*Ave Maria* de César Franck dont la séduction gracieuse s'opposait à l'art sévère des précédents auteurs ; un *Tu es Petrus* à 8 voix, en double chœur de Farris le jeune (1606-1650), un superbe *Tantum ergo* de Vittoria et *Illuxit dies tertia* à 2 orgues et chœur, de Marcello, morceau d'un vif éclat, qui fut chanté avec un véritable élan d'enthousiasme !

On chercherait vainement meilleurs interprètes d'un pareil programme que ceux qu'il nous fut donné d'entendre en ce jour sous la magistrale direction de M. Henri Letocart. Ici ce ne sont plus des mercenaires semblant accomplir une tâche comme à regret, ce sont des artistes vibrants, pénétrés, convaincus, heureux de faire saillir en leur plénitude de beauté les œuvres des maîtres oubliés ou célèbres qui constituent cet indispensable livre d'or de la musique religieuse.

G. B.

PROVINCE.

Rennes. — Le jour de l'Ascension, les élèves du Grand Séminaire ont exécuté selon l'Édition Vaticane l'introït et le 2e alléluia de la Messe ; le jour de la Pentecôte, ils y ont ajouté le 1er alléluia et la Prose. Ce fut tout. Cette exécution, lente et hésitante, fut à peine suffisante, mais elle eut surtout le mérite de l'obéissance. En effet, alors que tant de diocèses marchaient dans la voie grégorienne avant l'avènement de Pie X, le diocèse de Rennes repoussait de toutes ses forces le « chant de Solesmes ».

Il ne l'aurait jamais adopté sans les ordres formels et la suppression par extinction des « bouquins » diocésains. Routine plutôt qu'attachement à ce plain-chant de Nivers dont on ne chantait pas plus qu'à présent les Graduels, Offertoires, parce qu'on se détachait progressivement du chant ecclésiastique pour s'adonner à la musique d'orgue et aux cantiques (et quels cantiques (!).

On n'a jamais, même à la cathédrale, récité les Graduels et Offertoires à haute voix malgré la réponse sollicitée de la S. R. C. par le diocèse lui-même en 1907 :

Quand l'orgue joue au Graduel, à l'Offertoire et à la Communion qui dans ce cas ne sont pas chantés, il faut prononcer les paroles de ces prières à voix haute et intelligible. Quant au *Deo gratias* de l'*Ite, Missa est*, il faut le chanter en se servant du chant grégorien authentique (pas de Du Mont).

Quant à la communion, elle était chantée jusqu'à la séparation. A ce moment, l'Ordinaire ayant prescrit de remplacer le *Domine salvam* par l'antienne *Da pacem*, celle-ci est venue supplanter l'antienne liturgique du jour : espérons aussi que *Da pacem* trouvera bientôt une place plus convenable, par exemple à la fin de la messe ou à la Bénédiction avant le *Tantum ergo*.

Pour ce qui est du chant grégorien, à l'heure actuelle, on obéit *quoad notam* (les dirigeants demeurant « opposants » dans leur cœur) sans trop comprendre le rythme et la musicalité qui existent dans toute espèce de musique, fût-elle grégorienne. Aussi ne peut-on pas demander des exécutions fines, délicates, raffinées, enlevant exécutants et public parce que préparés *con amore*.

Les fidèles de leur côté ne peuvent que trouver « singulier » le nouveau chant, plus long que l'ancien, presque aussi lourd sans accent ou plutôt avec des *ous* fortement appuyés, rendus sans aucun timbre de voix sympathique, parce qu'on a oublié, avant de prendre le livre, d'apprendre à chanter.

L'ordinaire était tiré des messes de Du Mont (édition Vatar) non pas tant grégorianisées qu'égalisées et amorphes.

L'exécution en présente d'autant plus de mauvais goût que le grand orgue alterne en style diatonique et grégorien, alors que le chœur chante des versets harmonisés avec sensibles et même septièmes dominantes attaquées et hurlantes à l'excès. Le recueil de chants harmonisés était l'œuvre d'un ancien organiste de la cathédrale et ne paraît pas être prêt d'être écarté.

Chalons-sur-Marne. — Au pèlerinage à Notre-Dame-de-l'Épine, célébré le jeudi 28 mai dernier, la vaillante maîtrise de la cathédrale de Châlons, sous la zélée direction de son chef, M. l'abbé E. Collard, a exécuté un programme très artistique où nous relevons les principales œuvres suivantes :

Kyrie, chant grégorien, avec polyphonies à 4 voix, de Casciolini ; *Gloria*, chant grégorien, avec polyphonies à 4 voix, de Viadana ; *Credo*, plain-chant traditionnel (Du Mont) avec polyphonies à 4 voix, de E. Collard : *Ave Maria*, solo et chœur à 4 voix, de Th. Dubois ; *Sanctus* de la messe « de Clovis », à 8 voix, de Gounod ; *O salutaris*, de Saint-Saëns ; *Agnus* de la messe « de Clovis », à 4 voix, de Gounod.

A vêpres, après les psaumes en faux-bourdons sur des modulations de Zachariis, V. Ruffi, C. Andréas, l'*Ave maris stella*, chant grégorien et duo, de Perosi ; et *Regina caeli*, de Aichinger.

Au salut : *Tollite hostias*, à 4 voix, de Saint-Saëns ; *Tu es Petrus*, solo et chœur à 4 voix, de Th. Dubois ; *Tantum ergo*, chant grégorien ; *Genitori*, chœur à 4 voix, de Engel ; *Louez le Dieu puissant*, choral à 4 voix, de J.-S. Bach (1685-1750).

Ce fut une belle manifestation religieuse où la maîtrise fit vaillamment son devoir et où les assistants, prêtres et pèlerins, prirent une part effective et impressionnante aux chants d'ensemble.

Quimper. — Un spectacle réconfortant devait nous être donné le jour de la Fête-Dieu à Quimper.

L'office (sauf l'offertoire récité seulement) fut *intégralement* exécuté dans les livres vaticans, sans alternance de l'orgue, — sauf au *Kyrie* qui était : *Kyrie fons bonitatis*, — avec *Credo III*. Les hymnes de procession furent également chantés dans le nouveau paroissien que possèdent les élèves du Grand et du Petit Séminaire.

Certains de Rennes et de Vannes eussent regretté les clameurs populaires : le *Lauda Jerusalem*, les *O salutaris* et *Panis* hurlés à *pleine tête*[1] suivant la « tradition » que d'aucuns voudraient voir continuer ou refleurir. Les gens de goût préféreront toujours l'exécution des chants liturgiques si fins et si délicats par le clergé et les enfants de chœur stylés *ad hoc*, exécution à laquelle les fidèles pourront *mezza voce* s'unir aussi un jour.

Eperlecques (Pas-de-Calais). — Dimanche 28 juin, fête de la Nativité de saint Jean-Baptiste, un groupe de la Société de musique ancienne a été porter, sous la direction de notre ami Félix Raugel, la bonne parole grégorienne et artistique, dans un ravissant village du Pas-de-Calais.

Dans la belle église d'Eperlecques, à la puissante tour fortifiée dans un style qui rappelle l'architecture de Canterbury, la tribune formée d'un merveilleux jubé en bois sculpté du XVIe siècle était presque trop petite pour contenir les trente-cinq choristes qui exécutèrent le propre de l'office en chant grégorien et la messe en *ut* de Beethoven. L'orgue était tenu par M. A. de Vallombrosa qui exécuta des pièces de Clérambault et de Buxtehude.

Les chanteurs ont exécuté après la messe l'éclatant motet de Rameau : *Laboravi*, et le psaume CL de César Franck.

Grenoble. — *Concert de la Schola Notre-Dame-de-Miséricorde*[2]. — Le concert donné par le groupe des dames de la Schola, samedi 4 juillet, a obtenu le plus grand succès. L'affluence fut si grande qu'il fallut enlever les portes de la salle pourtant vaste de la Chambre de Commerce, pour que les nombreuses personnes massées dans le vestibule pussent jouir de l'audition. Malgré cela, près de 150 retardataires n'ont pu trouver place. Cet empressement prouve de quelles nombreuses sympathies jouit à Grenoble l'excellente société de musique religieuse qu'est la Schola Notre-Dame-de-Miséricorde.

La partie du programme la plus intéressante était la première, qui ne comportait que des morceaux de polyphonie religieuse : *Je vous salue*, à 3 voix, de l'abbé

1. Brizeux.

2. Nous recevons de notre confrère M. l'abbé Poncin, maître de chapelle de la cathédrale de Grenoble, la note suivante, que nous nous faisons un plaisir d'insérer :

« A qui le tour? dites-vous à propos des mantilles de la Schola de Saint-Jean-de-Luz et de Bayonne. (Trib. d. S. G., juillet-août 1914, p. 185.) Mais il y a cinq ans, c'est-à-dire depuis la fondation de l'Œuvre, que les dames de la Schola de Notre-Dame de Miséricorde de Grenoble ne chantent jamais à l'Eglise sans être revêtues de la mantille. Ceci soit dit *pour le bon exemple*, et non pour revendiquer la priorité d'une « initiative hardie et chrétienne ».

Brun ; *Jesu Salvator mundi*, à 3 voix, de Menegali ; *In pace in idipsum*, de R. de Lassus ; *Adoramus te, Christe*, de Palestrina ; et le *Pater noster*, de Liszt, d'une beauté grandiose, toutes œuvres que la Schola a rendues parfaitement.

L'auditoire a également beaucoup goûté les chœurs de *Rebecca*, de César Franck, l'une des œuvres les plus modernes du grand maître liégeois. Le chœur qui ouvre la partition de *Jeanne d'Arc*, de Lenepveu, a été aussi fort bien interprété. Quant au *Chœur des Prêtresses* de l'*Iphigénie*, de Gluck, il suscita l'admiration générale. Enfin les chansons anciennes ont vivement intéressé l'auditoire. Notons spécialement la *Pernette*, en patois de Goncelin, une ronde gasconne, une romance normande, une délicieuse chanson vivaraise, recueillie par Vincent d'Indy, et un Noël provençal.

Signalons en terminant les duos de piano et d'orgue, l'*adagio* de Corelli et le *Prélude*, *Fugue* et *Variations* de César Franck, qui, malgré leur grande difficulté, ont été d'une exécution impeccable.

Castelnaudary. — Le nouveau Petit Séminaire Saint-François-Xavier a donné sa distribution solennelle des prix le 20 juillet 1914 et exécuté, à cette occasion, un programme musical dont la nouveauté mérite d'être signalée. Qu'on en juge : au commencement de la séance, *Tu es Petrus*, à 4 voix, de Vittoria ; puis entre les différentes lectures du palmarès, la *Messe « lux et origo »* *Lauda Jerusalem*, quatrième ton, faux-bourdons de V. Ruffo, et, pour finir, *Jérusalem*, cantate de F. de La Tombelle.

Que nous voilà loin des insipides niaiseries débitées ou chantées d'ordinaire en ces occasions ! Mgr l'Evêque, qui présidait, et l'assistance entière, dans laquelle on comptait une centaine de prêtres, furent surpris et ravis de cette sensationnelle innovation due au zèle de jeunes professeurs ecclésiastiques formés, dans le grand séminaire, aux saines traditions grégoriennes et musicales. C'est donc ici, avec la paroisse de Preixan, un troisième foyer de propagande dont l'heureuse influence est désormais assurée dans ce coin de notre France. Le temps et la ténacité finiront par vaincre la timidité des hésitants et l'obstination têtue des derniers récalcitrants.

Lourdes. — *Congrès eucharistique international* (22-26 juillet 1914). — Nous devons à l'obligeance de M. l'abbé Darros, le très actif et distingué maître de chapelle de Notre-Dame de Lourdes, de pouvoir communiquer à nos lecteurs le splendide programme musical exécuté au cours de ces fêtes mémorables, dont nous donnons un compte rendu d'autre part, et qui ont attiré l'attention de l'univers catholique entier :

Mercredi, 22, avant le départ de la procession : *O salutaris*, en *fa majeur*, à 3 v. ég., Darros [1] ; Motet populaire *Christum regem adoremus* ; *O sacrum convivium*, à 4 v. ég., Perosi ; *Ave Maria*, à 4 v. ég., Vittoria. Au retour de la procession : *Tu es Petrus*, à 4 v. ég., Haller ; *Tantum ergo*, en *la ♭ majeur*, à 4 v. ég., Darros ; Cantate populaire *La France vous implore*.

Jeudi, 23, avant le départ : *O sacrum convivium*, à 4 v. ég., Viadana ; *Christus vincit*, à double chœur, Antzenberger ; *Tota pulchra es*, à 4 v. ég., Darros. Au retour : *Tu es Petrus*, à 4 v. ég., Haller ; *Tantum ergo*, à 3 v. ég., en *fa majeur*, Darros.

Vendredi, 24, avant le départ : *O salutaris*, à 3 v. ég. en *si mineur*, Darros ; *O sacrum convivium*, à 4 v. ég., Perosi ; *Ave Maria*, à 4 v. ég., Vittoria. Au retour : *Tu es Petrus*, à 4 v. ég., Haller ; *Tantum ergo*, à 4 v. ég., Palestrina.

1. Les motets de M. l'abbé Darros sont édités à Lourdes, chez l'auteur, ainsi qu'à l'*Art catholique*, 6, place Saint Sulpice, à Paris, en deux séries, l'une à voix égales, l'autre à voix mixtes (à 3 fr. 10 chacun franco). Ils sont honorés d'une préface élogieuse de Widor, Vierne et Gigout.

Samedi, 25, avant le départ : *O esca viatorum*, à 4 v. ég., Hamm ; *Adoro te devote*, à 4 v. mixtes, Bach ; *Tota pulchra es*, à 4 v. ég., Darros. Au retour : *Tu es Petrus*, à 4 v. ég., Haller : *Tantum ergo*, à 4 v. mixtes, en *mi mineur*, Darros ; *Psaume 150*, à 4 v. mixtes, César Franck.

Dimanche, 26, à la messe, après l'*Adoro te devote*, à 3 v. mixtes, de Darros, *Messe du cinquantenaire*, à 4 v. mixtes, Darros ; *Ave verum*, à 4 v. mixtes, Mozart ; *Tantum ergo*, à 4 v. ég., Pitoni. Après la messe : *Angelus Domini*, à 4 v. mixtes, Darros ; *Christus vincit*, à double chœur, Antzenberger. A la procession, avant le départ : *Ave verum*, en *mi♭*, à 4 v. mixtes, Saint-Saëns ; *Sub tuum praesidium*, à 4 v. mixtes, Darros Au retour : *Tu es Petrus*, à 4 v. ég., Haller ; *Tantum ergo*, à 4 v. mixtes, en *sol majeur*, Darros ; *Psaume 150*, à 4. v. mixtes, César Franck.

Les chants polyphoniques furent exécutés par 200 chanteurs, hommes et enfants, soutenus par 50 instruments d'orchestre, sous la direction de M. l'abbé Darros ; les chœurs d'ensemble des pèlerins étaient accompagnés par 100 instruments de fanfare.

D'un autre côté, le R. P. Dom Lucien David, l'éminent directeur de la *Revue du chant grégorien*, fut chargé de la partie grégorienne des offices nocturnes, qui fut superbement exécutée par un chœur de quatre-vingts prêtres, aux superbes voix du Midi, « où il y eut par moment des sonorités splendides », dit M. de Narfon dans le compte rendu donné par le *Figaro*.

Toute la prononciation latine était la plus pure possible, et tous les assistants, clergé comme fidèles, se plièrent, sans difficulté comme sans contrainte, aux inflexions de la langue romaine.

Les événements qui se précipitent ne nous permettent malheureusement pas de nous étendre plus longuement sur ces belles fêtes.

Au pays d'origine de César Franck

Le lundi de la Pentecôte de l'an de grâce 191...

... à l'heure où l'horizon vermeil,
Si j'osais m'exprimer ainsi, — pique un soleil,

(*Chantecler*, acte II.)

quelques voyageurs arpentaient consciencieusement la station de Liége-Guillemins, attendant le train qui devait les véhiculer jusqu'à Herbestal.

Ils étaient quatre, ou mieux nous étions quatre. Une pensée commune nous hantait depuis longtemps. A l'exemple de Marcel Remy, ce critique musical liégeois aussi spirituel qu'avisé, nous avions résolu de visiter le pays d'origine de l'illustre compositeur César Franck. Admirateurs enthousiastes de l'auteur des *Béatitudes*, nous éprouvions un besoin impérieux de connaître les lieux qui pendant plusieurs siècles avaient été témoins de l'activité de ses aïeux.

Un ami de nos amis nous attendait à la descente du train, ce qui était fort gentil. Il avait même retenu à notre intention un breack gracieux et coquet. Nous nous y installâmes avec la même complaisance que ces anciens monarques, qualifiés par les historiens sans pitié de « rois fainéants ». Et puis, hue Cocotte ! En avant !

Arrivés à Moresnet-neutre, nous recevons une cordiale hospitalité chez notre nouveau compagnon de voyage qui, de concert avec son aimable épouse, nous firent les honneurs de la maison et de la table.

Nous profitons de l'occasion pour remercier M. et Mme Brandt de leur affectueuse réception.

Les renseignements que nous possédons sur la localité habitée autrefois par la famille Franck étant assez vagues, M. Brandt s'offre à nous accompagner, ce qui est adopté par acclamations.

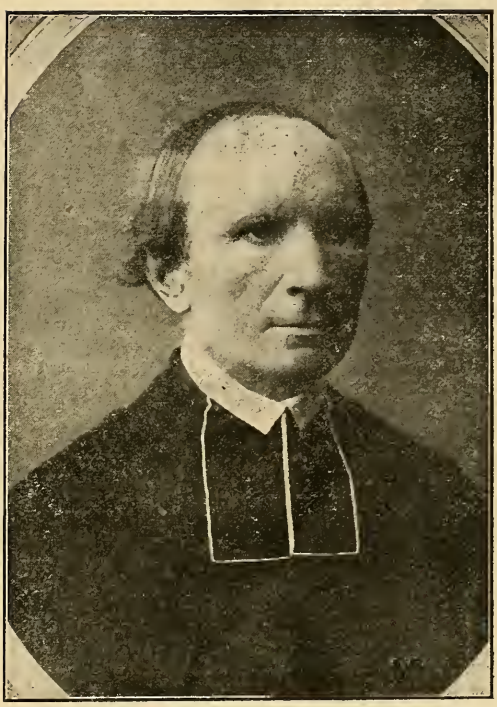
Nous traversons Moresnet-neutre, belge — et allemand — pour tomber bientôt en pleine campagne belge, à la recherche d'un petit hameau nommé Völkerich et d'un village appelé Gemmenich, où doivent se trouver de précieux documents.

Nous adressons un chaleureux appel au dévouement de notre nouveau compagnon, nommé à l'unanimité interprète de la mission, car les habitants de cette région font usage d'un dialecte non encore reconnu par aucune Académie de Sciences et Belles-Lettres.

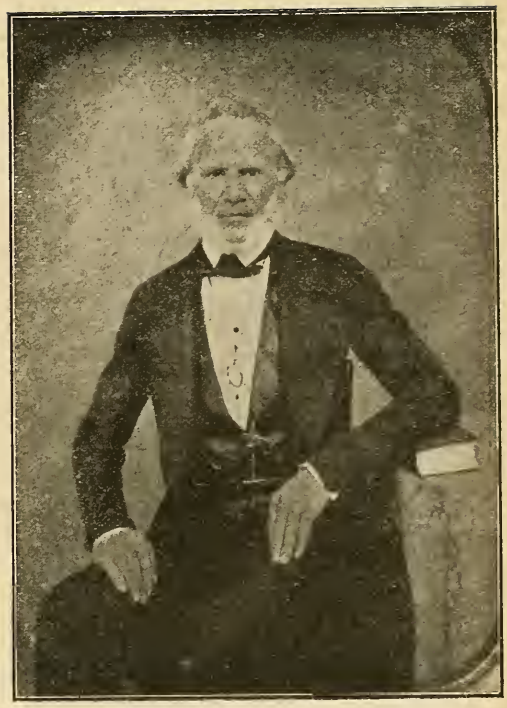
Après une heure de marche par une route agréable, sous un soleil qui de temps à autre rafraîchit sa face brûlante à des lambeaux de nuages perdus dans l'espace, nous distinguons au loin la pointe d'un clocher émergeant des prairies.

— C'est Gemmenich, nous dit M. Brandt.

Un soupir de satisfaction s'exhale de toutes les poitrines, les yeux concentrent avec impatience leur énergie vers cette pointe qui s'enfonce dans le ciel. Abandonnant la route, nous coupons à travers champs. La fatigue, qui commençait à se faire sentir, disparaît alors comme par enchantement et, le sourire aux lèvres, nous dégringolons



M. l'Abbé Gaspard FRANCK.



M. J. FRANCK, père des compositeurs César et Joseph.

Marie-Catherine FRINGS, mère de César FRANCK.

Maison des ancêtres de César FRANCK.

les pentes abruptes, nous gravissons gaiement les coteaux. Sur les arbres, dans les taillis, les oiseaux batifolent avec une joyeuse exubérance ; il n'est pas jusqu'aux cailloux bousculés au passage, qui ne nous semblent s'éloigner avec un roulement joyeux, pendant que l'invisible grillon cherche en vain un rythme nouveau pour son chant.

Voici qu'à l'entrée d'un village nous rencontrons un collège ; nous entrons. Le Révérend Père qui vient nous ouvrir s'enquiert du but de notre visite et avec beaucoup de courtoisie cherche à satisfaire à toutes nos demandes. Il nous montre, entre autres choses, un tableau représentant un vénérable ecclésiastique, M. l'abbé Gaspard Franck, vicaire à Sainte-Antoine à Liége, plus tard curé de Bois-de-Breux et enfin de Baelen. La ressemblance avec son illustre cousin César est assez frappante. Large front intelligent, regard pénétrant et doux, figure noble et sympathique.

Après avoir pris un cliché de ce portrait, nous remercions le religieux et continuons notre route.

A notre grande joie, le presbytère de Völkerich apparaît bientôt à nos regards. Ce bâtiment, restauré depuis peu, servait primitivement d'habitation à Winand Franck, père de l'abbé Gaspard. C'est là que César et son frère Joseph, alors élèves du Conservatoire de Liége, leur ville natale, se rendaient à l'époque des vacances, pour passer quelques semaines de repos auprès de leur oncle.

Lorsque le soir était arrivé, et que sur les campagnes assoupies, la nuit tamisait sa poussière d'argent, les deux frères s'installaient à la fenêtre avec leur violon. Tandis qu'au firmament des esprits invisibles entr'ouvraient une à une les lucarnes étoilées du paradis, les mélodies chantaient douces et suaves sous les archets ; tous les habitants du village accouraient à ces concerts improvisés, savourant les prémices des mélodies qui seraient plus tard *Ruth*, *Rébecca*, *les Béatitudes*.

Un peu plus loin, au centre du hameau, notre attention est attirée par une petite chapelle « littéralement pas plus grande qu'une aubette d'omnibus », ainsi que l'a si bien remarqué Marcel Remy. Le millésime gravé sur une pierre de la façade nous apprend qu'elle fut édifiée au XVIIe siècle.

C'est dans ce modeste sanctuaire que plusieurs générations de la famille Franck vinrent accomplir les exercices religieux inspirés par leur foi sincère et profonde. Ses murs furent aussi témoins de l'angélique piété de César et de Joseph à l'époque de leur adolescence. Issu d'une famille qui considérait comme son plus glorieux patrimoine l'amour de la religion professée et léguée par ses ancêtres, il n'est pas étonnant que César ait mené au milieu de beaucoup de dangers une existence sans défaillance et sans compromission, conservant intactes l'innocence et la foi de sa jeunesse.

Un respectable vieillard venant à passer, nous lui demandons s'il n'a pas connu autrefois un certain César Franck, qui de temps à autre venait faire un tour au pays.

Le brave homme, étonné de notre question, nous répond en bon français :

— M. César, voulez-vous dire? Oui !... oui !.. j'ai très bien connu M. César.

Cela fut dit d'une façon si originale, si inattendue... M. César sonnait si drôlement à nos oreilles, qu'un sourire s'épanouit sur nos lèvres.

Il nous raconte ensuite qu'à l'époque de sa jeunesse, amené par diverses circonstances à quitter le pays, il alla échouer à Paris où il fit la rencontre de « Monsieur César ». Les deux compatriotes eurent bientôt fait de se lier d'amitié.

La bonté d'âme de Franck apparaît encore dans cette circonstance.

— Il ne manquait jamais, ajoute notre interlocuteur, à chaque concert ou exécution qu'il donnait, de m'envoyer une carte d'invitation. C'est ainsi que j'eus le bonheur d'assister à de magnifiques exécutions.

Le jour était déjà fort avancé et nous n'avions pas encore atteint le but de notre mission. Sur les instances de M. Brandt, nous allons rendre visite à un sien ami, dont la demeure distante d'une jetée de pierre, borde la route qui descend à Bleyberg.

Quelle n'est pas notre surprise et notre joie d'apprendre que nous sommes précisément dans la maison des ancêtres de César Franck, actuellement occupée par les derniers descendants restés au pays, M. Pauquet et ses sœurs.

Décidément, nous avions la main heureuse. Sans doute que de là-haut où il goûte l'ivresse des divines mélodies, dont il avait saisi comme un écho sur la terre, le « bon père Franck » dirigeait nos pas et notre entendement.

L'habitation que nous admirons fut construite en 1733 par Étienne Franck. Elle est en parfaite conservation, d'un aspect original et pittoresque. C'est un beau spécimen d'habitation bourgeoise de l'époque et du pays. Les appartements, exigus et bas, sont disposés avec beaucoup de goût et de sens pratique.

Nous prenons grand intérêt aux portraits un peu jaunis que nos aimables hôtes daignent nous présenter.

Le premier est celui de Nicolas-Joseph Franck, père de nos illustres compositeurs César et Joseph. Au verso se trouve l'autographe suivant : *A mon très cher frère Winand Franck, Paris. Rue de Babylone, 68. Le 21 juillet 1861, N.-J. Franck de Liége.*

Vient ensuite celui de son épouse, née Marie-Catherine Frings, avec cette dédicace : *Hommage à mon cher neveu Gaspard Franck, vicaire à Saint-Antoine à Liége. Souvenir d'amitié et de mon arrivée à Aix-la-Chapelle. Jeudi 13 avril 1865. N.-J. Franck.*

Cette illustre famille peut revendiquer à juste titre l'honneur d'avoir fourni à l'Église, tant pour l'état ecclésiastique que religieux, de nombreux enfants. Certains s'attirèrent par leurs travaux et leurs vertus l'estime et la vénération de leurs contemporains.

Nous pensons qu'à partir de 1865, Nicolas-Joseph ne quitta plus Aix-la-Chapelle, lieu d'origine de sa chère épouse, et qui avait été témoin de leur union conjugale.

Il résulte des renseignements recueillis ces jours derniers, que Nicolas-Joseph Franck, se sentant gravement malade, fit aviser ses deux fils qui s'empressèrent d'obtempérer aux désirs paternels. Le voyage fut fort pénible, car on était en janvier 1871. Les armées prussiennes avaient envahi une grande partie du territoire et investissaient Paris. Nos deux voyageurs durent payer d'audace pour franchir les lignes ennemies. Pour plus de sécurité, ils prirent la route de Bruxelles, puis se dirigèrent sur Aix-la-Chapelle. Ils arrivèrent trop tard. La cruelle faucheuse leur avait déjà enlevé leur père bien-aimé. Ils n'eurent même pas la consolation, paraît-il, d'accompagner à son ultime demeure la depouille de l'auteur de leurs jours.

C'est la dernière visite faite par César à son pays d'origine, car nul doute qu'avant de retourner à Paris, il n'ait rendu visite aux parents de Gemmenich et de Völkerich.

Il vint encore une fois en Belgique, à l'occasion d'un concert consacré à ses œuvres, le 27 avril 1890, à Tournai. Le célèbre violoniste Eugène Isaye, ami fidèle et fervent admirateur de César Franck, fut le promoteur de cette magnifique soirée. Il entreprit à ce sujet de nombreuses et pressantes démarches afin de décider le héros de la fête à venir diriger lui-même l'exécution. Isaye prêta gracieusement son concours ainsi que celui de son quatuor, composé d'artistes aujourd'hui célèbres : Crickboom, Van Hout et Jacob. Le succès fut triomphal. Hélas ! ce devait être la dernière et ce fut peut-être aussi la plus grande joie de la longue carrière artistique du génial compositeur. Honneur à l'artiste dévoué et désintéressé qui la lui procura !

Le troisième portrait qui nous est présenté est celui de Joseph Franck, portant au verso cette dédicace : *Andenken an meinem viel geliebten und geehrten Oheim Winand Franck von seinem untherthänigsten Neffen. Paris den 6ten April 1862, Joseph Franck de Liége.*

Il est représenté avec son instrument favori, le violon. Il touchait aussi avec beaucoup de talent l'orgue et le piano. Sa valeur comme compositeur était également très appréciée. De concert avec son frère, il organisait des exécutions dont la *France musicale* et la *Presse théâtrale* parlèrent avec éloges.

Il dédia à la « Société d'Emulation » de Liége, son op. XXIV, *Ode à sainte Cécile* pour chant et orchestre, dont la partition et la réduction au piano se trouvaient jadis à la bibliothèque de cette société. Espérons que ces deux précieux autographes y sont encore.

Nous constatons avec plaisir que le père comme les fils conservaient toujours une

grande affection pour leur pays natal. Ils se font un honneur d'écrire leur dédicace dans la langue de leur pays d'origine, ou font suivre leur signature du nom de la ville qu'ils aimaient tant : Liége.

M. Pauquet nous apprend encore qu'avant la mort de leur père, les deux frères, alors établis à Paris, revenaient de temps à autre saluer leurs parents de Völkerich et de Gemmenich. Joseph était particulièrement fidèle à ces visites. Son frère se faisait plus rare. Comme nous l'apprennent ses biographes, très casanier par nature il ne quittait guère la maison que pour s'acquitter de ses fonctions d'organiste ou de professeur.

C'est avec les sentiments de la plus vive reconnaissance que nous remercions M. Pauquet de son aimable empressement à nous donner communication des nombreux documents qu'il possède.

Puis, le cœur rempli de douces émotions occasionnées par les objets, les lieux et les personnes qui nous entourent et évoquent sans cesse à notre pensée la noble et bienfaisante figure du « Fra Angelico » de la musique, nous songeons à regagner notre *home*.

Un orage qui se prépare sournoisement dans l'ombre enveloppante stimule notre marche de sa voix grondante et de ses yeux de feu.

A peine avons-nous gagné la station de Bleyberg, que, déchirant la nue, il crève dans un tintamarre épouvantable.

Ant. Auda.

La musique polyphonique à l'Église

L'intéressante conférence que nous avons achevé de reproduire dans le précédent numéro trouve son complément tout naturel dans celle de notre confrère et ami M. Sérieyx, sur *la Musique polyphonique à l'église*, avec laquelle nous achèverons la publication des principales conférences prononcées au Congrès de Bayonne.

La musique polyphonique à l'Église.

MESSEIGNEURS [1],
MESDAMES,
MESSIEURS,

Il y a aujourd'hui dix ans — jour pour jour — « le jour de sainte Cécile, vierge et martyre, le 22 novembre 1903 », Sa Sainteté Pie X, occupant depuis quelques mois à peine le trône de saint Pierre, promulguait son admirable Instruction sur la Musique sacrée, « voulant — ce sont ses propres paroles — dans la plénitude de son « autorité apostolique qu'il y soit donné force de loi, et en imposant à tous la plus « scrupuleuse observance ».

Il ne nous appartient pas de rappeler ici toutes les étapes du magnifique mouvement de renaissance de la musique religieuse, liturgique, traditionnelle, que nous voyons rayonner dans toute la chrétienté depuis la publication de l'Encyclique pontificale. La France, on s'en souvient, n'avait pas attendu la sanction officielle du Chef de l'Église pour prendre la tête de ce mouvement. En sa qualité de « fille aînée », cette priorité dans le retour à la tradition lui revenait de droit ; et nous pouvons constater avec fierté que, sous ce rapport-là du moins, elle a su ne point faillir à sa mission.

N'en trouvons-nous pas une preuve nouvelle, après tant d'autres, dans l'opportune initiative qui provoque la réunion du présent Congrès diocésain ?

Hier, c'était l'étude et l'audition commentée du « modèle suprême de toute musique sacrée », du plain-chant grégorien, qui nous réunissait autour de la petite phalange naissante de Pau et de son éminent fondateur, notre jeune et pourtant vieil ami Paul Maufret, dont nous savons tous la valeur éprouvée et l'inlassable dévouement.

Aujourd'hui, il s'agit de cette *polyphonie classique* qui — aux termes mêmes du *Motu proprio* — « se rattache très bien au *modèle suprême* de toutes les musiques « sacrées qui est le *plain-chant grégorien*, et mérite pour cette raison d'être jointe « au chant grégorien dans les fonctions les plus solennelles de l'Église ». Il s'agit, en d'autres termes, de « cette école romaine qui atteignit au XVIe siècle sa plus grande « perfection et continua même depuis à produire des compositions excellemment « liturgiques et musicales ». (*Motu proprio.*)

Sans entrer dans des considérations techniques trop arides, nous nous efforcerons

1. NN. SS. les Évêques de Bayonne et de Pampelune.

de montrer comment les chefs-d'œuvre de cette école palestrinienne sont nés du *chant grégorien*, comment ils ont acquis peu à peu une science propre, comment ils se sont perfectionnés, développés, transformés, comment enfin ils contribuent encore aujourd'hui à vivifier et à inspirer le style et les œuvres de nos meilleurs auteurs contemporains de motets et de musique liturgique moderne.

Par l'unité et la permanence de son germe primordial, par la multiplicité et la liaison constante de ses innombrables ramifications, l'ensemble de l'art musical religieux des dix ou douze derniers siècles de l'ère chrétienne nous apparaît comme un arbre gigantesque et prodigieusement vivant, qui aurait pour racines et pour tronc principal l'impérissable trésor des mélodies grégoriennes, tandis que ses branches seraient constituées par toutes les variétés de la musique polyphonique, instrumentale ou populaire, tour à tour épanouies et sans cesse renouvelées en harmonieuses frondaisons, à l'entour de ce tronc central qui les contenait toutes en puissance.

Sans doute, une destinée très inégale était réservée aux diverses branches de cette opulente ramure : beaucoup de brindilles desséchées, insuffisamment nourries de la sève grégorienne, sont tombées et tomberont encore au cours des ans, qui les recouvrent peu à peu de la poussière d'un juste oubli.

La forte branche polyphonique, au contraire, semble pousser à chaque printemps de riches et vigoureux bourgeons ; toujours unie au tronc immuable, elle y renouvelle perpétuellement sa force vitale : et plus elle nous apparaît diverse et originale, plus elle est solidement rattachée à son principe, au « modèle suprême », à la source bienfaisante et pure de saint Grégoire. Mais le lien mystérieux qui unit intimement entre elles les manifestations successives d'un même art n'apparaît pas toujours aussi clairement aux yeux — ou aux oreilles — de l'auditeur mal averti, qu'à ceux du praticien habitué dès longtemps à analyser, à « disséquer » les œuvres de nos devanciers. Aussi avons-nous pensé qu'il serait bon de vous faire pénétrer avec nous un peu plus avant dans la technique de ces ouvrages admirables, issus d'une souche commune. Et que l'on n'aille point croire que cet innocente vivisection d'œuvres éternellement vivantes emporte avec elle une sorte de désillusion, d'amoindrissement, dont la musique analysée puisse avoir à subir les effets. C'est là une perfide erreur, plus perfidement répandue de nos jours dans le domaine de l'art.

« Je me contente d'admirer *comme une brute* », affirment tout autour de nous, avec plus ou moins de sincérité, ces détracteurs de toute méthode, de toute logique et de tout enseignement. En vérité, est-ce bien là le langage qui convient aux auditeurs de tel ou tel chef-d'œuvre ? Gageons qu'ils ne se laisseraient pas aisément qualifier de « brute » par tout autre que par eux-mêmes !

Or, nous ne connaissons guère qu'une seule autre manière d'admirer : celle qui consiste à admirer *comme un être intelligent*, c'est-à-dire en *comprenant*, donc en pénétrant dans la technique de l'œuvre, et en y puisant, par cela même, des motifs d'admiration supérieure ! Et c'est précisément de cette manière que nous voulons vous convier à admirer les belles polyphonies religieuses que vous allez écouter.

***

Lorsque nous entendons aujourd'hui une masse orchestrale d'où semblent jaillir les plus étincelantes et les plus somptueuses harmonies, il nous semble à peine concevable que notre art musical ait pu exister naguère sans aucun de ces riches artifices. L'émission simultanée de ces sons différents et numériquement proportionnés les uns aux autres qu'on nomme *harmoniques*, nous semble, au contraire, se confondre si intimement avec la musique elle-même, qu'il ne puisse plus y avoir place pour une musique dépouillée de toute harmonie.

Cette habitude de nos sens et de notre esprit, entretenue par des notions techniques souvent trop sommaires, repose — il faut bien le dire — sur une connaissance insuffisante des faits..., peut-être même sur une de ces falsifications plus ou moins volontaires dont l'histoire en général, — et même l'histoire de la musique — offre de trop nombreux exemples.

Il n'est point conforme aux faits de dire que la musique a commencé avec l'harmonie, et il n'est point conforme aux faits, non plus, de dire que le plain-chant est une forme désuète, à peine compréhensible pour nous, et sans liaison aucune avec notre art musical contemporain : et cependant, d'aussi lourdes erreurs sont propagées autour de nous avec une persévérance nuisible, qui rencontre, hélas ! chaque jour, les plus blâmables complicités. Tout au contraire, cette radieuse consolatrice des douleurs humaines que nous nommons « musique » commence avec le premier cri de douleur, avec la première répercussion des sentiments intimes et surtout religieux sur l'âme souffrante... Et cette éternelle douleur, cette plainte de tous les temps n'a point attendu l'élaboration complexe des harmonies numériques pour s'exhaler en admirables champs homophones, monodiques, à l'unisson... ou à l'octave, en raison de la différence d'étendue existant entre les voix enfantines ou féminines et les voix mâles.

Et, pendant de longs siècles, ce chant homophone d'où toute aspérité harmonique était absente, ce « plain-chant » a seul retenti dans les assemblées, dans les « églises » de notre monde.

Entre le xe et le xiiie siècle, la formation régulière d'assemblées plus nombreuses, unies par une foi définie et par un culte identique, universel, nous voulons dire l'Église catholique, généralisa dans nos contrées de l'Europe occidentale l'emploi de ces chants homophones, dont les uns étaient venus d'Orient, tandis que beaucoup d'autres — et non des moins beaux — étaient l'œuvre de nos moines, de nos prélats et même de nos rois de France — tels ces admirables répons de la fête de la Nativité de la Sainte Vierge que nous devons au zélé roi Robert le Pieux.

Mais le génie artistique s'efforçait déjà d'embellir ces chants ornés, dont vous entendiez hier de magnifiques spécimens. Au fond de nos provinces, le peuple chantait naïvement — comme il croyait — et comme il savait. A l'office divin, l'on pouvait entendre les voix de femmes et d'enfants alternant à l'octave avec les voix d'hommes ou s'unissant à elles. Au milieu de ces mélopées à l'unisson ou à l'octave, l'instinct musical (et peut-être aussi la gêne physique provenant des vocalises trop hautes ou trop basses) suggérèrent confusément à quelques chanteurs plus inventifs une ligne mélodique intermédiaire, se séparant des notes trop élevées chantées par les enfants, sans descendre jusqu'à l'octave grave des hommes.

Un jour sans doute, quelque artiste inspiré de Dieu et plus versé dans la technique sonore — déjà très approfondie et très subtile, nous en avons la preuve — conçut-il le projet audacieux de régulariser cette tentative semi-consciente d'une partie intermédiaire, intercalée entre les notes extrêmes des octaves ? Comprit-il, par une magnifique intuition, tout le parti à tirer de cette innovation ? Fut-il, au contraire, timidement contraint de tâtonner et de conquérir laborieusement, une à une, toutes ces dispositions que l'usage adopta ensuite pour cette superposition rudimentaire de sons différents et harmoniques ? Nous ne le saurons jamais exactement.

Toujours est-il que cette conception, jusqu'alors inconnue, d'une mélodie différente, susceptible de coexister avec le plain-chant, de l'*accompagner* sans le doubler exactement, devait avoir sur notre art d'incalculables répercussions.

Encore fallait-il — nous ne saurions trop le répéter — qu'il y eût déjà une musique existante pour qu'il fût possible de la varier de la sorte. Et que cette variation d'un nouveau genre, transcrite bientôt sur les manuscrits, à l'aide de *points* de forme particulière, disposés parallèlement à ceux qui indiquaient le plain-chant, rencontrât cette ligne mélodique antérieure à elle, pour qu'elle puisse en épouser les contours, et enluminer de ses « contrepoints » les « points » figurant la cantilène primitive.

C'est donc bien par une première efflorescence apparue autour du vieux tronc grégorien et se superposant à lui, que se manifestèrent ces rudiments polyphoniques qui furent nommés *diaphonie* et *déchant* par les théoriciens du xiiie siècle.

Ainsi que nous l'apprend Vincent d'Indy dans son *Cours de Composition musicale*, « on s'accorde à faire remonter l'apparition de la *diaphonie* (appelée aussi

« *organum*) à l'époque du xe siècle [1]. Cette forme consistait à faire entendre, avec une « mélodie donnée (*cantus firmus*), une succession de quintes au-dessus ou de quartes « au-dessous, dont la marche, absolument parallèle, n'était interrompue que par de « rares unissons ou des octaves sur la finale de la période.

« Ces superpositions, incompatibles avec nos habitudes musicales contemporaines, « pouvaient n'être pas sans charme si l'on tient compte de ce fait que les voix char- « gées de *tenir* le *cantus firmus* étant en nombre infiniment supérieur à celles qui « dessinaient la *diaphonie*, cette partie vocale devait jouer un rôle analogue à celui « que jouent encore actuellement dans la registration de la musique d'orgue, le « *nasard*, la *quinte* et les *fournitures*.

« Quant au *déchant*, il ne fut tout d'abord qu'une mélodie accompagnant, note « contre note, le chant grégorien, et improvisée par les chantres ; on l'appelait « aussi, en cette forme primitive : *canto alla mente* ou *chant sur le livre* ; son carac- « tère particulier était de procéder plutôt par mouvements contraires, au lieu d'em- « ployer, comme la diaphonie, des mouvements parallèles ».

Ces essais imparfaits sont aujourd'hui complètement tombés en désuétude, et aucune tradition auditive ne nous en a été transmise. Quant aux rares textes écrits qui nous en sont connus, ils sont trop incertains pour qu'il y ait lieu d'en donner ici des exemples.

Observons seulement que dans ce « déchant », dans ce « chant sur le livre » improvisé suivant certaines règles par des chantres exercés, pendant que le chœur des fidèles faisait entendre le *cantus firmus*, le *plain-chant*, certaines formules mélodiques se reproduisaient déjà symétriquement, tantôt dans le *discantus*, placé *au-dessus* du plain-chant, tantôt dans la *basse*. De là provient sans conteste le grand principe musical de l'*imitation*, du dialogue entre les parties, principe sur lequel repose toute la polyphonie vocale ou instrumentale, depuis les premiers essais dont nous parlons, jusqu'aux ouvrages les plus complexes des compositeurs contemporains. Et cette imitation musicale naissante était-elle autre chose que l'affirmation successive d'un même thème, d'un même texte, d'une même *foi*, par les fidèles chantant chacune des parties polyphoniques ? Admirable représentation musicale de la *prière dialoguée*, ainsi que le rappelait hier, du haut de la chaire, votre érudit et éminent Doyen M. l'abbé Bellevue.

Dès que le déchant fut parvenu à un état plus stable et plus conforme aux grands principes numériques de l'harmonie — connus depuis la plus haute antiquité — cette sorte de première résonance confuse du plain-chant s'organisa rapidement. Chaque genre de voix, *soprano*, *alto*, *basse*, se partagea la besogne, suivant des règles de plus en plus strictes, une seule partie (les voix d'hommes) étant invariablement chargée de *tenir* le chant principal, d'où son nom de *teneur* — *tenor* en latin de l'époque.

AUGUSTE SÉRIEYX.

(*A suivre.*)

1. Des recherches plus récentes ont démontré que cet usage était beaucoup plus antique, et que, dès au moins le viiie siècle, les mélanges d'intervalles étaient couramment usités dans l'art vocal. (N. d. l. R.)

Autour des grands traités

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Le Traité de Musique attribué à Eustache Du Caurroy.

Cet ouvrage est placé à la Bibliothèque Nationale, sous la cote V 17743. Il est attribué à Du Caurroy par une note manuscrite ajoutée au titre dont l'énoncé est le suivant :

Traité / de Musique. / Contenant Vne Theoriqve / Succinte pour methodiquement / pratiquer la Composition[1]. / A Paris. / Par la Veufue R. Ballard, et son fils Pierre Ballard, / Imprimeurs du Roy. / M. DC II. / Avec priuilege de sa majesté.

L'ouvrage est in-quarto et comprend 18 pages plus 2 feuillets non chiffrés.

Il pourrait être une édition antérieure de l'ouvrage anonyme cité par Eitner (*Quellen-Lexicon*, IX, p. 443), dont le titre est identique à deux mots près et qui se trouve au British Museum.

Ce petit volume débute par un avant-propos de Pierre Ballard. L'imprimeur, considérant que presque tous les ouvrages qui traitent de la Composition sont écrits en grec, latin ou italien, a désiré mettre à la portée du public, c'est-à-dire en langue française, les règles de la musique. Il a également ajouté, aux préceptes de Zarlino et de ses confrères, des règles des plus « nouueaux » musiciens de son temps, comme Orlande de Lassus, Claude le Jeune et Du Caurroy, « grands maistres et supresmes Ouuriers ».

Le traité débute par une définition du contrepoint que l'on peut appeler « Un assemblement de deux ou plusieurs voix, contenantes diuerses consonances, selon les reigles qui s'ensuyuent ».

L'auteur traite des différentes espèces de contrepoint, des consonances, parmi lesquelles il classe la quarte, des intervalles qui participent de la consonance et de la dissonance : ce sont la fausse quinte, la quinte superflue, le triton et la fausse quarte. Vient ensuite l'étude des différentes dissonances, puis la règle prohibant l'emploi des octaves, quintes, quartes et unissons successifs. Les règles d'enchaînement des accords et de l'emploi des intervalles terminent l'étude du contrepoint simple.

L'auteur énumère ensuite les règles particulières au contrepoint figuré, s'occupe particulièrement des syncopes et cadences ; et les derniers chapitres concernent les différents emplois des douze modes et le contrepoint à trois parties.

L'on voit que cet ouvrage est entièrement conçu en vue de la pratique de la composition. Les règles élémentaires du solfège, aussi bien que les obscures théories des proportions en sont bannies. Seule demeure l'indication des procédés d'écriture et l'énumération des *fautes* que doit s'interdire l'elève A ce titre, il est le pendant des traites d'harmonie de nos jours, et la clarté avec laquelle il est redigé doit le faire choisir, de préférence a tout autre, pour l'étude de la musique, à la fin du XVIe siècle.

J. Peyrot.

1. Mots ajoutés : par Ducauroi.

BIBLIOGRAPHIE

TRIBUNE MUSICALE, n° 6, septembre 1914. — P. Berthier : *Sub tuum praesidium*, à 3 voix mixtes ; L. Canton : *Salve Regina*, à 2 voix égales ; A. Gastoué : *Tu es Petrus*, à 2 voix égales ; G. Berruyer : *Adoro te*, à 4 voix mixtes ; Abbé Bruneau : *A sainte Thérèse*, cantique.

R. P. Jules Borremans : **Le chant liturgique traditionnel des Prémontrés, le Graduel**, étude illustrée de nombreuses reproductions de manuscrits du XIIe au XVIe siècle ; un vol. grand in-12 de 155 pages ; H. Dessain, éditeur, Malines[1].

C'est une étude sur le Graduel prémontré, publié en 1910 « d'après les plus anciens manuscrits — *vetustissima* — de l'Ordre ».

L'intérêt, soit historique, soit artistique des questions qui s'y trouvent abordées, et aussi les solutions données à divers problèmes par notre docte confrère en saint Grégoire, nous invitent à proposer à notre tour quelques remarques et, sur plusieurs points importants, quelques objections. Nous parlerons successivement de la tradition prémontrée, des variantes, germaniques et autres, admises dans le Graduel norbertin, du chromatisme et des pièces propres à l'Ordre prémontré.

1. *La tradition prémontrée.* — Le R. P. construit tout d'abord, en son chapitre d'Introduction, une laborieuse argumentation pour prouver l'existence et par suite la légitimité d'une « tradition » prémontréee pour le chant. C'est apparemment que cette existence, et en conséquence la légitimité liturgique de la confection récente d'un « Graduel prémontré » ont pu être mises en doute. Et puisque la thèse se trouve soutenue en public, son défenseur nous excusera de jouer ici de même, pour l'amour de ce qui nous apparaît comme la vérité, le rôle d'*impugnator thesis*.

Le R. P. Borremans, qui critique assez sévèrement, nous ne disons pas injustement, certains chants des répertoires cistercien et dominicain, écrit à propos de ce dernier : « Si le chant traditionnel de ce grand Ordre, né en pleine décadence, était revisé d'après les manuscrits de la bonne époque, il gagnerait, à notre avis, énormément, tout en conservant essentiellement sa note familiale dominicaine. »

Nous appliquerions volontiers ces paroles à l'ensemble des variantes, mélodiques ou modales, consacrées comme « traditionnelles » dans le Graduel *prémontré* et revendiquées en principe comme telles par le R. P. Borremans.

Que l'Ordre de Prémontré ait des usages vraiment traditionnels, des rubriques, une liturgie spéciales, nous le reconnaissons très volontiers. Mais il faut se garder de prendre la partie pour le tout, et de confondre, comme on l'a fait trop régulièrement, les rubriques avec les textes, et les « textes chantés » avec les « mélodies » ou les « variantes mélodiques ».

Et d'abord, le R. P. convient que saint Norbert « n'a pas composé un *chant*

1. Nous ne saurions mieux faire, pour donner à nos lecteurs une idée exacte et complète de l'ouvrage remarquable que notre distingué collaborateur, organiste à l'abbaye de Tongerloo (province d'Anvers), vient récemment de publier, que de reproduire la consciencieuse analyse que Dom L. David en donne dans la *Revue du chant grégorien*.

spécial pour son Ordre ». Il a pris *celui de l'Église*. D'autre part, rien ne permet d'avancer qu'il ait même pensé à transmettre ou imposer à son Ordre au moins la leçon locale (partie intégrante, d'ailleurs, de la tradition commune), qu'il avait trouvée dans la région de Prémontré. L'autorisation qu'il donna à deux maisons de l'Ordre de suivre des *usages locaux* pour les vêtements, l'office chanté, les rubriques, ne prouve rien quant à « l'uniformité » des *variantes mélodiques* pour le chant des autres maisons ; c'est trop clair. Il en est de même des recommandations de divers chapitres concernant l'uniformité dans la célébration des offices et dans les livres liturgiques, missels, etc On ne saurait non plus alléguer la prescription d'un chapitre du XIVe siècle, qui invite à suivre l'usage de Prémontré pour un office *nouveau*, celui du Saint-Sacrement, chant et rubriques ; cette mesure particulière était d'ailleurs nécessitée par des fantaisies multipliées de compositeurs d'occasion à propos de cet office.

En résumé, les Prémontrés ont pris le chant traditionnel commun de l'Église, *tel* qu'ils l'ont trouvé. Si l'on rencontre dans quelques manuscrits d'*origine* prémontrée, ou *adoptés* par des Prémontrés un air de famille pour *certaines* leçons mélodiques, cet accord relatif s'explique aisément par les relations existant entre les abbayes ; il manifeste *peut-être* quelque souci d'uniformité (pour le *Credo* par exemple) ; de là à une préoccupation de sauvegarder une *tradition* particulière, fermée, volontairement *distincte de la tradition générale*, il y a loin.

Les variantes mêmes « assez fréquentes et parfois notables » entre ces manuscrits confirment l'indépendance de principe de chaque abbaye en cette matière mélodique, et rien dans les textes cités par le R. P. (voir surtout les textes *latins*, donnés en notes), ne laisse soupçonner qu'on ait jamais pensé, avant le XXe siècle, à l'existence d'une « tradition » prémontrée, digne de ce nom. Le cas des Cisterciens et des Dominicains est tout différent.

Et sur quelles bases a-t-on essayé de restaurer (?) cette tradition de l'Ordre de Prémontré, dont la fondation remonte, ne l'oublions pas, au premier tiers du XIIe siècle, *période de décadence*, au jugement du R. P.

Une dizaine de manuscrits prémontrés, dont trois processionnaux des XVe et XVIIe siècles et sept graduels (un 8e a été découvert postérieurement), appartenant : un au XIIIe siècle, un au XIVe, trois (dont un à l'état fragmentaire) au XVe, un au XVIe (1559), un au XVIIe, — plus un processionnal de 1574.

Or, pour l'ensemble des pièces du Graduel, appartenant à la tradition commune et antérieure à la fondation de l'Ordre, que représente cette très maigre collection de manuscrits de très basse époque ? Une documentation absolument insuffisante pour l'établissement d'une leçon présentable.

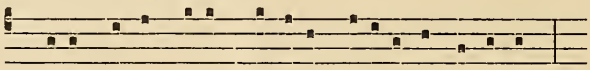
Le lot de documents le plus respectable, utilisé également pour la confection du Graduel prémontré, serait représenté par six ou sept autres manuscrits, la plupart plus anciens que les précédents. Malheureusement, au regard de la « tradition prémontrée », ils n'ont aucune valeur pour le chant, car ils n'ont pas été écrits pour l'usage de l'Ordre, — et pour cause, puisque trois au moins d'entre eux paraissent antérieurs à sa naissance.

En résumé, il nous paraît difficile d'admettre l'existence d'une « tradition norbertine » pour le chant sacré. En adoptant les principes qui ont présidé à la confection d'un « Graduel prémontré », plus d'un diocèse, plus d'une province pourraient, à bien meilleur titre, quoique sans plus de légitimité devant la discipline liturgique actuelle, et au point de vue de l'art grégorien, avoir « son » Graduel particulier, restauré.

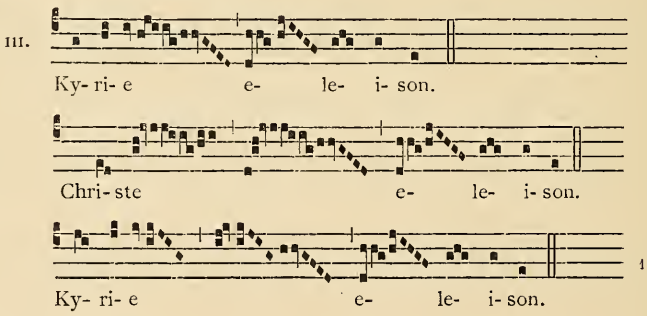
2. *Variantes en général.* — Si nous sommes bien obligés de regretter que l'Édition Vaticane — dont le R. P. Borremans reconnaît d'ailleurs la haute valeur — n'ait pas été prise comme première base par les rédacteurs du Graduel prémontré, nous nous réjouirons de voir préservées de l'oubli quelques variantes intéressantes, d'une réelle valeur artistique, et parfois d'une vraie valeur archéologique, sous le rapport soit de la mélodie, soit de la tonalité. C'est en particulier le cas de pièces du Kyriale ou encore d'Alleluias et de Communions, où l'on est

exposé précisément à trouver dans les manuscrits des variantes assez nombreuses, et où la leçon originale n'est ni toujours facile à distinguer, ni toujours la meilleure au point de vue de l'art grégorien ou même tout simplement de l'art musical.

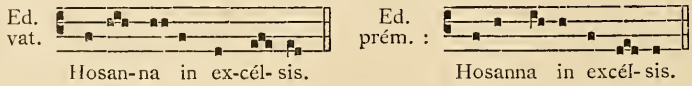
Parmi ces variantes dignes d'être recueillies, on peut relever celle que cite le P. B. dans la Communion *Oportet te fili gaudere*, dont les mots suivants sont ainsi notés dans le Graduel prémontré :



Une leçon mélodique donnée par six des manuscrits prémontrés sur sept, et qui eût été avantageusement adoptée par le Graduel « prémontré », est une version du *Kyrie fons bonitatis* différente de celle de l'Édition Vaticane, mais que les rédacteurs du Graduel susdit ont négligée, nous ne savons pourquoi. L'une et l'autre version peuvent d'ailleurs se réclamer de nombreux, anciens et excellents manuscrits ; l'une et l'autre ont été utilisées au moyen âge pour le chant des tropes dont les premiers noms servent à désigner ce Kyrie. La version vaticane se présente avec une facture plus homogène ; ses longs déroulements de climacus lui donnent un cachet de solennité qui contribue à la faire généralement apprécier. L'autre version, que personnellement nous préférerions comme plus suppliante, plus priante, a peut-être plus de variété et de délicatesse ; elle doit être la plus ancienne, et nos lecteurs nous sauront gré sans doute de la leur présenter, non pas précisément telle qu'elle fut d'abord soumise à la Commission vaticane par Dom Mocquereau, mais telle qu'elle fut mieux établie ensuite par Dom Beyssac (*Rassegna greg.*, déc. 1904) et avec une légère correction de *mora vocis* proposée par le R. P Borremans :



Mais il faut bien avouer que les variantes particulières admises par le Graduel prémontré sont presque toujours inférieures à la leçon vaticane, tant au point de vue de l'art qu'à celui de l'archéologie. Les deux exemples comparatifs qui suivent nous semblent assez convaincants. Le premier est emprunté au *Sanctus* des messes de la Très Sainte Vierge ; on verra combien l'altération prémontrée a rendu la mélodie gauche et déhanchée, de bien équilibrée qu'elle était dans la richesse de son développement, dicté par le contexte.



Le second exemple est tiré du Sanctus de la messe *Kyrie fons bonitatis* :

1. Nous sommes ici tout à fait d'accord avec Dom David sur l'ensemble de cette version, ainsi qu'à propos du *Kyrie* pascal (p. 292). Ajoutons cependant que la notation de certains manuscrits en neumes-accents suggère pour le *Christe*, au *scandicus*, les notes *sol la si si*, ce qui s'accorde mieux avec le *ré* grave.

Ed. vatic. :

Pleni sunt cae-li et ter-ra gló- ri- a tu-a.

Ed. prém. :

Pleni sunt cae-li et terra gló- ri- a tu- a.

On remarquera dans la version prémontrée les deux effets de cassure après *terra* et après *gloria* et la lourdeur de la chute sur *tua*, où la voix reste comme écrasée sur le coup. Dans la version vaticane, les progressions mélodiques, dans l'ascension et la descente, sont très heureusement ménagées ; l'éclat du *ré* de *gloria* est préparé par l'élancement de l'accent de *terra* ; l'intervalle de quinte après *gloria*, loin de produire un effet de lourde chute, forme une retombée gracieuse et tranquille, grâce au podatus final qui adoucit le *la* de liaison, et à la queue mélodique de *tua*, qui provoque l'élancement et la légèreté du *ré* accentué.

Le R. P. Borremans, qui à l'occasion relève très franchement les imperfections de détail du Graduel de l'Ordre, surtout au point de vue de la « tradition prémontrée », fait observer que les manuscrits d'usage prémontré, mieux examinés, auraient demandé un bémol à *terra* et un autre sur la dernière syllabe de *gloria*. Sa remarque est juste, mais la mélodie n'en serait point devenue plus « glorieuse » d'expression, au contraire.

3. *Variantes germaniques.* — On sait que dans nombre de cas, les demi-teintes apportées dans la mélodie par les demi-tons en certaines rencontres étaient peu appréciées des chanteurs dans les pays germaniques. Pour éviter ces nuances un peu délicates, soit d'intervalles réduits, soit d'intervalles augmentés (tritons), et aussi peut-être les difficultés tonales apportées par l'instabilité de certaines notes de la gamme (surtout *si*, et, par analogie, *mi*), les copistes supprimaient l'obstacle en supprimant la note ; ils montaient d'un degré, et au lieu de *mi* ou de *si* (♮ ou ♭), écrivaient respectivement *fa* ou *do*.

Comme un certain nombre de manuscrits norbertins appartenaient à des abbayes germaniques, ou en avaient subi l'influence par relations fraternelles, on y trouve tout naturellement des variantes germaniques. La tradition « prémontrée » n'est ici nullement distincte de la tradition commune ; ce serait tout au plus la tradition « germanique ».

Presque toujours, dans les passages intéressés, l'*ut* (ou le *fa*) a pour résultat d'accuser lourdement les traits de la physionomie mélodique et de détruire la délicatesse de la pensée originale exprimée par le *si*.

C'est le cas, nous semble-t-il, des passages suivants, cités par le R. P. Borremans :

aut in quo contristávi te ? in odó- rem.

Dans le premier exemple (*Popule meus*, du Vendredi saint), l'*ut*, au lieu du *si* ♮, détone au milieu de la nuance plaintive, très caractéristique, de toute la pièce, et son éclat vient justement s'afficher sur le simple pronom *quo*, dont l'insignifiance relative ne sollicitait guère cet accent mélodique intempestif.

Dans le second, emprunté à l'Alleluia ℣. *Dilexit Andream*, le sens des paroles : *in odorem suavitatis*, « en parfum plein de suavité », et tout le contexte mélodique protestent contre cette nuance trop crue. Sans doute la mélodie, dans ce passage comme dans le précédent, sera plus brillante avec l'*ut*, mais la couleur brillante est ici déplacée. Tout ce qui brille n'est pas or, surtout en matière de prière chantée.

Sur *odorem*, nous pensons que le *si* naturel exprimerait ici à la fois la suavité et la délicatesse du parfum ; le *si* bémol de l'Édition Vaticane reste encore dans la note suave, mais avec une nuance de subtilité et de sentimentalité peut-être regrettable ; quant à l'*ut*, il nous donnera l'impression d'un parfum trop fort et un peu vulgaire, ou tout au moins, — s'il nous est permis d'exprimer ainsi le germanisme de la variante, — celui d'une simple Eau de Cologne très ordinaire.

Par contre, dans l'Alleluia ℣. *Juravit Dominus*, nous convenons, avec le R. P. Borremans, que « la note germanique, sur l'accent du mot *Juravit*, traduit avec plus de vérité, avec plus de chaleur la signification des paroles, de cette proclamation énergique et solennelle d'un Dieu, qui a juré et ne s'en repent pas : *Tu es sacerdos*, etc., que la note latine de la version vaticane. » (P. 17.) Mais il nous faut ajouter que la note latine est l'originale, au bémol près peut-être, et que l'ensemble de la mélodie n'a point le caractère décidé que l'*ut* germanique lui conférera en passant.

Il est extrêmement rare, répétons-le, que l'*ut* substitué au *si* réalise une amélioration ; c'est ainsi que dans le début du Kyrie pascal nous eussions personnellement préféré *sol la-si*, au lieu de *sol-la-do*, qui a prévalu au tout dernier moment dans la rédaction définitive, — et qui est d'ailleurs fort soutenable paléographiquement.

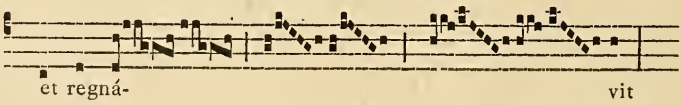
Il nous reste à parler de trois questions intéressantes traitées par le R. P. Borremans : celle des répétitions dans les vocalises, avec leur interprétation pratique ; celle du chromatisme, très développée dans l'ouvrage du R. P. ; et celle des mélodies propres du Graduel prémontré.

4. *Les répétitions dans les vocalises.* — Certes, rien n'est plus barbare que d'amputer le corps bien proportionné d'une vocalise originale, comme l'ont fait, par exemple, les éditions françaises du siècle précédent ou l'ancienne édition Pustet. Mais ce serait une erreur d'esthétique que de croire et de prétendre qu'une mélodie ornée est d'autant plus belle qu'elle est plus brillante, et de préférer, en principe, entre deux leçons celle dont les vocalises sont les plus abondantes.

La répétition des mêmes motifs, notamment, est un procédé trop facile et trop banal pour qu'il ne risque pas, à la fois, de déflorer un motif en le ressassant inutilement, et de briser l'unité du développement de la pensée musicale. La « richesse » en notes est souvent alors indigence de goût et manque de mesure ; elle gâte son effet par son ostentation ; l'expression, au lieu d'être renforcée, devient simplement « forcée », et perd du même coup la moitié de sa puissance par son manque de proportions avec l'objet exprimé.

C'est, nous semble-t-il, tout à fait le cas de deux exemples cités avec admiration par le R. P. Borremans d'après le Graduel prémontré, et qu'il nous est impossible d'apprécier avec la même faveur.

La première se trouve dans le verset alléluiatique *Judicabunt sancti*. La version admise dans le Graduel susdit « ne figure que dans le *seul* manuscrit de Bellelay », lequel, par surcroît, n'est point d'origine prémontrée. Cette version comporte des répétitions de neumes dans un passage où elles n'existent pas dans l'Édition Vaticane, qui, en cela, reproduit à la fois la tradition générale et... la vraie tradition « prémontrée » (celle, du moins, que donnent les manuscrits d'*origine* prémontrée). Voici la triple répétition dont il s'agit :



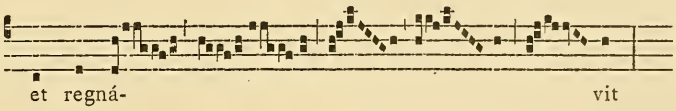
Ici, loin de nous « réjouir de la conservation de cette variante », qui n'est qu'une fantaisie de copiste, ou de chantre plus soucieux d'une virtuosité facile que respectueux de l'art véritable et de la tradition, nous regrettons pour le

Graduel prémontré l'insertion d'une leçon à la fois antitraditionnelle et vraiment fautive au point de vue de l'art grégorien. Ces répétitions multipliées pourraient avoir leur place, en principe, surtout ailleurs que dans un verset de soliste. Ici, elles tombent — et en plein milieu du verset – dans le style de la prose du moyen âge ; il y a ici confusion des genres. Dans un Kyrie, où l'alternance des voix est de mise, on s'explique, dans la dernière invocation, la présence de certaines répétitions — qui d'ailleurs pourraient faire l'objet de certaines réserves, au point de vue de l'art grégorien — mais dans un verset comme celui-ci, où il ne peut être question d'alternance de voix, l'alternance des motifs est un contre-sens.

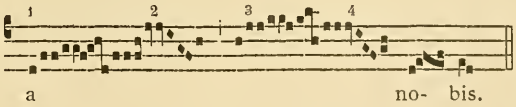
La répétition immédiate « d'un seul » motif est fréquente dans presque tous les genres de pièces ornées. Non seulement elle ne suffit pas pour fatiguer ni pour arrêter le développement mélodique, mais elle est alors, en général, d'un heureux effet et concourt puissamment à la perfection de l'expression : par exemple dans l'alleluia *Veni Sancte Spiritus*. Très souvent encore, la répétition n'est pas identique au premier motif, soit à cause de la queue mélodique dont elle est augmentée, soit à cause du groupe d'introduction qui est différent (voir l'exemple ci-après), soit à cause de l'une et de l'autre (All. *Veni Sancte Spiritus*).

Dans aucun des manuscrits que nous avons sous la main, nous n'avons trouvé la répétition du second et du troisième motif que donne le manuscrit de Bellelay.

Voici la version que l'on trouve, à très peu de chose près (c'est-à-dire sauf le passage à la syllabe finale), dans le manuscrit de Montpellier, et qui a été très heureusement utilisée pour la fête de saint Maurice, au Propre restauré du diocèse de Grenoble. Ce n'est plus, comme dans Bellelay, du simple « bavardage » grégorien, mais un développement vocal harmonieux, et discret dans son abondance.



Des réflexions très analogues pourraient être faites au sujet de l'émouvante vocalise finale de l'Offertoire *Recordare*, qui, en réalité, est un ancien verset d'Offertoire (V. *Revue du chant grégorien*, IV, 161). La voici, telle qu'elle a été donnée — telle qu'elle devait être donnée — dans l'Édition Vaticane :



La progression des motifs est admirablement ménagée, quoique sans aucune complication de procédés. Nous avons ici deux membres de phrases distingués par le quart de barre. Chacun de ces deux membres présente deux subdivisions, signalées ci-dessus par des chiffres ; on remarque que dans les deux membres le centre de la phrase mélodique est marqué par une suite de trois notes à l'unisson, dont la troisième sert de point de départ à la seconde subdivision. Seulement, tandis que dans le premier membre cette note de départ sert de tremplin à une nouvelle ascension, dans le second, il sert de point d'attache à la retombée du motif qui prépare la cadence finale de *nobis*.

Mais la régularité et le caractère bien chantant de ces subdivisions favorisaient trop une adaptation de tropes pour que le moyen âge ait pu s'en priver. On découpa donc la mélodie selon ses subdivisions, en *brisant* les deux liaisons centrales qui, dans la vocalise, se répondent si harmonieusement d'un membre

à l'autre. Et l'on eut la prose *Ab hac familia* et d'autres analogues, où chacune des trois premières subdivisions est répétée deux fois. (Cf. la Petite feuille grégorienne n° 21, qui présente un arrangement un peu différent de ces motifs.) Dans une prose, sur des phrases syllabiques, avec des textes différents, ces répétitions n'ont rien de choquant, assurément. Mais l'introduction de ces mêmes répétitions dans la vocalise prend un caractère tout opposé ; ce qui, dans la prose, sera une répétition admissible, deviendra facilement, dans la vocalise, une misérable redite. Le style de la vocalise n'est pas d'ailleurs nécessairement, surtout pour les détails, celui du chant syllabique.

Non seulement, ici, l'unité de chacun des deux membres se trouvera brisée, mais le développement musical deviendra lourd, pénible, avec des reprises au grave sans raison et des hiatus multipliés. L'expression, au lieu d'être puissante, devient théâtrale et forcée ; et la présence de ces malencontreux redoublements dans certains manuscrits, voire dans le *Liber usualis*, ne saurait suffire pour nous arracher le cri d'admiration. La « superstition archéologique », aussi bien qu'un assentiment trop complaisant *verbis Magistri*, est bien dangereuse comme criterium d'art.

Nous irons même plus loin. *A supposer*, dans le cas présent, que les documents paléographiques dussent nous incliner à voir dans la vocalise à redoublement la composition originale (fait qui n'est point prouvé), nous n'hésiterions pas, au nom de l'art grégorien ou de l'art musical tout simplement, à la déclarer imparfaite pour cause de boursoufflure, et à choisir pour le trésor liturgique de l'Église la leçon sans redoublement de l'Édition Vaticane, où, très heureusement, la science de l'art grégorien est venue éclairer la science paléographique.

Et, d'ailleurs, comment exécuter, pratiquement, ces redoublements ? On risque fort, en cherchant à sortir de la fatigante monotonie dont elles nous menacent, de tomber dans l'artificiel, dans l'insincérité, dans le contre-sens. C'est le cas, nous devons bien l'avouer, de ceux qui prétendraient chercher ici de ces effets d'échos contre lesquels Dom Pothier s'est insurgé avec tant de raison [1].

Il est évident que c'est le sens du texte qui a inspiré le caractère de la vocalise. Dans cette dernière partie de l'Offertoire, l'âme se sent inquiète au souvenir de ses péchés qui lui mériteraient non pas les faveurs qu'elle demandait d'abord, dans son aveugle confiance, à la Très Sainte Vierge, mais bien les châtiments et l'indignation du Seigneur. Aussi la crainte lui arrache une supplication douloureuse, qui devient de plus en plus instante et ardente : *ut avertat indignationem suam a nobis*. Ce crescendo de douleur et de supplication est admirablement traduit par la progression mélodique. Retarder ce mouvement par l'arrêt des répétitions serait déjà un contre-sens musical et religieux, mais l'interrompre par des effets d'échos, ainsi que le proposent certains, serait — qu'on nous pardonne l'expression un peu forte mais trop juste — une aberration.

Il faut ici un effet de crescendo, que dénaturerait pitoyablement des répétitions en « écho » ; que ces affaiblissements de sonorité soient obtenus par un changement de voix (ici inadmissible pour d'autres raisons, nous l'avons dit), ou par un effet de *piano* ou de « moins fort ».

Le R. P. Borremans « ne s'explique pas la raison d'être de ces répétitions de formules dans les longues vocalises de *Recordare* autrement que « par la recherche d'un effet d'échos ». Nous serions plus embarrassés que lui, puisque nous repoussons aussi cette explication. Il y a, heureusement, une solution très obvie, celle qu'offre la leçon de l'Édition Vaticane, à savoir la suppression de ces hors-d'œuvre, « inexplicables » parce que sans raison d'être.

On a avancé (*Revue grégorienne*, 1911, 64), à propos de ces redoublements de motifs, la comparaison avec l'admirable vocalise du verset alléluiatique *Justus ut palma*. Il suffit d'examiner d'un peu près la structure de cette vocalise et de ces

1. Nous regrettons ici de ne pas être d'accord, sur cette question d'esthétique, avec l'avis autorisé exprimé ici. [N. d. l. R.]

répétitions pour voir qu'elles n'ont rien de commun — heureusement — avec les redites que nous éprouvons dans la leçon admise par le Graduel prémontré. Nous en dirions autant du verset alléluiatique *Adducentur*, et de tant d'autres vocalises alléluiatiques. Nous reviendrons d'ailleurs sur le sujet en analysant ces pièces, et en attendant nous ferons remarquer qu'un alleluia n'est pas un offertoire, et qu'un procédé qui *pourrait* convenir à un genre de pièces ne conviendrait pas nécessairement à un autre genre.

Dom L. David.

Musique d'Église des XVIIe et XVIIIe siècles. Première année, publiée par MM. Expert et Pineau (chez Senart).

La *Tribune* a déjà parlé, au fur et à mesure de leur apparition, des fascicules de cette belle et intéressante collection. Aujourd'hui, nous pouvons jeter un coup d'œil sur l'ensemble, pour le louer.

Je diviserais volontiers les œuvres parues dans cette collection en trois groupes : dans le premier, je rangerais les œuvres d'allure toute profane, tel le *Sumens illud ave* de Leo et qui, je l'avoue, ne m'ont inspiré qu'un médiocre intérêt. Je dois ajouter que ce sont de beaucoup les moins nombreuses. Le second groupe, le plus important de tous, comprend des œuvres éminemment pratiques pour les paroisses ; tels sont les Motets de Charpentier, Dumont, Couperin, Clérambault, Campra, Lully, Rameau, Martini, etc. Là où le maître de chapelle ne dispose pas d'éléments suffisants pour exécuter des pièces polyphoniques du XVIe siècle, cette collection est toute désignée pour s'imposer à leur choix et pour compléter dignement les œuvres du même genre déjà éditées à la *Schola Cantorum*.

Les amateurs de musique ancienne feront bien d'étudier ces œuvres peu connues et parfois fort injustement dédaignées, précisément parce qu'elles ne sont pas connues.

Mais je mettrais tout à fait à part les motets de Monteverde et de Grandi. Ces œuvres ne sont point faites pour l'église. Or, au point de vue historique, elles sont des plus importantes. Cette période n'est guère connue chez nous que par quelques œuvres des derniers représentants des écoles polyphoniques. Elles nous révèlent un art qui mérite au plus haut point d'être étudié. Elles ont une telle intensité d'expression que l'on peut les comparer aux plus belles pages des opéras de Monteverde ou des oratorios de Carissimi[1].

D'ailleurs, un pareil choix n'était pas fait pour surprendre ceux qui connaissent le goût fin et sûr de M. Expert. La réalisation de la basse chiffrée par M. Pineau est parfaite. Il a su disparaître complètement derrière la personnalité du musicien dont il avait à s'occuper. Une pareille abnégation, toute naturelle chez un historien, est assez rare chez les artistes contemporains, et il faut savoir gré à M. Pineau d'avoir si bien su exécuter la tâche ingrate qu'il a menée à bonne fin.

J. Peyrot.

Henry Prunières : **Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully** suivi du **Ballet de la délivrance de Renaud**. Paris (Laurens), 1913.

Cet ouvrage est la seconde thèse que M. Prunières présentait à la Faculté pour l'obtention du titre de docteur ès lettres. Disons tout de suite qu'elle ne le cède en rien à la première. Presque aussi étendu que l'*Histoire de l'Opéra italien en France avant Lulli*, ce volume est le pendant de la thèse magistrale de M. Marsan sur la pastorale dramatique.

M. Prunieres s'est attaché à nous faire connaître la période la moins connue et certainement la plus curieuse de l'histoire du ballet. Évidemment tous les gens cultivés savaient que ce genre avait fleuri en France avant la création de l'Opéra, mais ils n'avaient guère retenu que les noms de Benserade et de Lully, connaissaient

1. Comparer *Tribune*, 1913, p. 241.

peut-être les descriptions de Félibien, et c'est tout ; leur érudition ne remontait pas plus loin : à peine avaient-ils entendu prononcer le mot de mascarades à propos des fêtes données à la cour d'Henri III.

M. Prunières vient d'abord le rappeler ; sans parler d'un chapitre nécessairement court sur les origines du ballet en France et en Italie, il a délimité, de façon définitive, la part que les poètes de la Pléiade ont pris au mouvement musical et je dirais presque chorégraphique de la cour des derniers Valois.

Mais ce n'est pas là le plus intéressant, car déjà des littérateurs avaient eu à s'occuper de ces questions. M. Prunières a fait mieux qu'eux, et nous devons lui en savoir un gré infini ; mais où j'estime que son ouvrage rendra des services tout particuliers, c'est dans l'histoire et la théorie du ballet sous Henri IV et Louis XIII. Évidemment, malgré la clarté de M. Prunières, les groupements des ballets par genres sembleront peut-être légèrement confus. Cependant, il est incontestable que les subdivisions adoptées par l'auteur correspondent à la réalité. L'on sait à présent qu'il y a eu différentes formes de ballets, l'on en connaît les différences, l'on en saisit l'architecture et les tendances qui varient avec les époques.

Enfin les musiciens qui ont participé à ces fêtes et dont les noms ne se trouvaient guère que dans la *Gazette de France* et dans des pièces d'archives ne sont plus ignorés de nous.

Je me permettrais cependant une légère critique : il me semble que l'ouvrage eût été utilement complété par une table alphabétique et une table chronologique du ballet. Quoi qu'il en soit, exemples, gravures et texte, tout concourt à faire de cet ouvrage un livre que doit consulter tout historien du théâtre du XVIIe siècle. Il faut souhaiter que M. Prunières ne s'arrête pas en chemin, mais qu'il nous donne bientôt le plaisir de lire une histoire du ballet pendant la première partie du règne de Louis XIV.

J. Peyrot.

L. Rossi : **Sixain et une passacaille**, harmonisés par Henry Prunières (chez M. Senart et Cie).

M. Prunières s'est donné pour tâche de faire connaître le grand maître qu'est Luigi Rossi. Cette publication illustre heureusement la thèse de doctorat ès lettres qu'il vient de faire paraître. La passacaille est écrite pour clavier ; les airs pour chant et basse continue. M. Prunières, qui a peut-être légèrement compliqué l'harmonisation, a su choisir des œuvres du plus haut intérêt artistique et mettre à la portée du public quelques pages qui, je l'espère, seront fréquemment entendues dans les récitals.

J. Peyrot.

L'année musicale, 1913 (chez F. Alcan).

Ce volume renferme une bibliographie des bibliographies musicales due à la plume de notre savant confrère M. Michel Brenet, et où le musicologue y trouvera un instrument de travail de toute première nécessité. M. L. de La Laurencie continue d'étudier la vie et les œuvres de Campra et donne sur ce sujet délicat un article qu'il est permis de considérer comme définitif. M. L. Royer a fait le catalogue des écrits des théoriciens de la musique, conservés dans les fonds latins des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. On doit espérer que M. Royer ne s'arrêtera pas en chemin et dépouillera, pour le plus grand profit des musicologues, les autres fonds du département où il est bibliothécaire. M. G. Cucuel indique les sources de l'histoire de l'opéra-comique ; ce travail permettra d'aborder des questions que, presque seul, M. Cucuel était en mesure de traiter. Enfin M. Jean Chantavoine résume ce que fut la saison musicale 1913, comme il avait l'habitude de le faire. Cet ouvrage, dont l'intérêt, bien loin de diminuer, semble au contraire croître chaque année, ne peut manquer de rencontrer un favorable accueil auprès du public, de jour en jour plus nombreux, qui s'intéresse à la musicologie.

J. Peyrot.

M. Daubresse : **Le Musicien dans la Société moderne**, un vol. in-18 de 202 pages, 2 fr. 50, au *Monde musical*, 72, rue de Miromesnil, Paris.

Ce volume est la réunion de divers articles parus sous ce titre dans le *Monde musical* et dont on a pu admirer, en leur temps, la finesse et la justesse d'observation non moins que le soin attentif avec lequel l'auteur s'est documenté.

Il y a beaucoup à puiser d'idées justes sur les difficultés de la carrière musicale pour les jeunes que flattent les séductions de l'art ; et, pour ceux qui l'exercent déjà professionnellement, une foule de renseignements précieux sur la condition sociale des musiciens, des musiciennes, des auteurs, des concertistes, des chanteurs, etc.

Abbé N. Joachim : **Histoire d'une ligne de musique**, ou Aperçu historique sur l'évolution de la notation musicale en Occident Une brochure grand in-8° de 32 pages et 10 planches en chromolithographie. Chez l'auteur, à Tournai : 2 fr. 50.

Notre confrère belge, le *Courrier de Saint-Grégoire*, vient d'entrer dans sa vingt-sixième année. L'excellent rédacteur en chef, M. l'abbé Joachim, maître de chapelle de la cathédrale de Tournai, a eu l'heureuse idée d'offrir à ses lecteurs, en guise de numéro jubilaire, cet abrégé fort réussi, agréablement présenté et richement illustré, de l'histoire de la notation musicale en Occident. Nous recommandons vivement cette brochure à nos lecteurs qui désirent parcourir, avec un cicerone aussi sûr qu'intéressant, les chemins parfois ardus qui conduisent de l'échelle alphabétique des anciens Grecs à nos partitions modernes si chargées.

Chants des Saluts et des Processions, un vol. in-16 de 139 pages, broché : 75 cent. ; relié, dos toile : 1 fr., relié, pleine toile : 1 fr. 25.
Chants des Offices, un vol. in-16 de 239 et 139 pages, broché : 1 fr. 50 ; relié : 1 fr. 75 ou 2 fr. Biton, éditeur, à Saint-Laurent-sur-Sèvre (Vendée).

Le premier de ces petits manuels est une réédition de chants liturgiques nombreux et variés, choisis dans l'Édition Vaticane, ou extraits des *Variae preces*, et il forme la 2e partie des *Chants des Offices*. C'est une sorte de petit paroissien qui, outre une méthode abrégée de chant, contient le *Kyriale*, la messe de *Requiem*, et l'absoute, les psaumes, antiennes et hymnes pour les vêpres et les complies des dimanches et des principales fêtes. Tout en recommandant vivement ces deux artistiques et consciencieux manuels qui rendront de grands services aux jubés paroissiaux, regrettons la surcharge inutile des épisèmes verticaux — dont le moins qu'on puisse dire c'est qu'ils sont inutiles — et l'absence de table générale alphabétique qui simplifierait beaucoup les recherches aux enfants [1].

Abbé J. Petitjean : **La restauration du chant liturgique**, une piqûre in-8° de 12 pages. Besançon, Imprimerie catholique de l'Est. 1914.
Madeleine Lebègue : **Art religieux. Le Chant grégorien**. Histoire d'une œuvre : La *Schola Notre-Dame de Miséricorde*. Conférence prononcée au siège de l'œuvre, à Grenoble, le 11 février 1914, une brochure grand in-8° de 24 pages.

Le premier de ces deux opuscules est un exposé théorique et pratique de la question, avec références utiles et des conseils fort judicieux ; le second est

1. Un accompagnement élégant par M. A. Le Guennant, maître de chapelle de Saint-Nicolas de Nantes, est en vente chez le même éditeur au prix de 7 fr. 50.

l'exposé d'un exemple concret, dont nous avons entretenu souvent les lecteurs de *La Tribune* : vaste mouvement d'enthousiasme, réformes profondes opérées dans le domaine religieux par une phalange de musiciens animés du zèle le plus admirable.

Il nous plaît de rapprocher de ces deux brochures un essai aussi curieux qu'intéressant de *Messe grégorienne*[1] dû à M. l'abbé Jean Vallas, et destiné à rendre plus complète et plus facile la participation des fidèles à la messe basse. La disposition des chants du *Kyrie*, *Gloria*, etc., en est calqué, pour la mélodie, sur la messe *Cum jubilo*, et, pour les paroles françaises, sur les prières latines de l'Ordinaire, paraphrasées très habilement et avec beaucoup de goût.

G. B.

H. Estève, curé de Fonters-du-Razès (Aude) : **Comment prononcer le latin liturgique**, une brochure in-12 de 30 pages, 1 fr. Imprimerie H. Croc, Castelnaudary.

C'est un opuscule pratique qui donne clairement et succinctement les raisons d'adopter la prononciation romaine du latin et les règles de cette prononciation. Les renseignements ont été puisés par l'auteur aux meilleures sources, et dans un appendice final il répond avec humour et justesse aux principales objections : puisse-t-il aider ainsi la bonne cause à faire un pas de plus en avant.

Henry Maubel : **La 32e Cantate de Bach « Liebster Jesu mein Verlangen »** ; un vol. in-4, de 52 pages, 2 fr. Librairie Fischbacher, Paris, 33, rue de Seine.

L'auteur des « Préfaces pour les musiciens » s'est proposé ici d'écrire une manière d'introduction à l'audition de cette belle œuvre de Bach, et non pas d'en donner une sèche analyse ; aussi son intelligence très fine de la technique du Cantor de Leipzig s'alliant à une sensibilité de poète, le lecteur se laisse emporter et convaincre d'enthousiasme pour le lyrisme fier et fervent qui anime ces pages.

G. B.

Teodor de Wyzewa : **Beethoven et Wagner**, essais d'histoire et de critique musicales. Un vol. in-8° de xv-382 pages, avec des portraits et d'autres illustrations inédites ; prix : 5 francs. Librairie académique, Perrin et Cie, Paris.

C'est une nouvelle édition, mais notablement refondue, d'un livre bien connu et assez ancien déjà (1898). M. de Wyzewa n'a gardé qu'une partie des études qu'il avait consacrées à la jeunesse de Beethoven, à sa vieillesse, à *Fidelio*. Mais il leur a joint les pages que *la Revue des Deux Mondes* a publiées, en ces derniers temps, sur la comtesse Thérèse Brunswick, sur Thérèse Malfatti, sur les rapports de Beethoven avec Schubert, sur « un faux précurseur de Beethoven », le désormais fameux Rust. (Les lecteurs de *la Tribune* savent, après le remarquable compte rendu donné par M. A. Gastoué, dans notre numéro d'avril, des douze *sonates* de Rust publiées par V. d'Indy, ce qu'il faut penser maintenant sur le fond de la question.) De même, si M. de Wyzewa a repris ses chapitres wagnériens inspirés des travaux de Chamberlain, Wolzogen et autres, il y a ajouté une étude serrée des *Mémoires*, des *Lettres*, de la personnalité trop méconnue de Minna... L'ancien familier de Bayreuth se retrouve ici, dans cette protestation,

1. Chez M. l'abbé Vallas, institution Saint-Joseph, Roanne (Loire), 0 fr. 30 ; la douzaine : 3 fr.

énoncée en son avant-propos, « du respect que mérite, de notre part à tous, la mémoire de Richard Wagner, et qui, chez moi notamment, s'accompagnera jusqu'au bout de la plus fidèle et tendre gratitude pour le glorieux initiateur de ma génération aux jouissances souveraines de l'émotion et de la beauté musicales ».

VIENNENT DE PARAITRE (*œuvres recommandées*) :

Édition Librairie de l'Art catholique (collection de la *Schola paroissiale*).

F. de La Tombelle : *Deux motets* à 2 v. ég. (I. *Christum regem adoremus* ; II. *Ad te confugimus*), net : 2 fr. ; chant seul : 0 fr. 30 ; Marc de Ranse, *Faux-bourdons fleuris*, à 4 v. inég., net : 3 fr. 75 ; chant seul : 1 fr. ; François Civil : *Deux motets*, à 2 v. ég. (I. *O salutaris* ; II. *Sub tuum*), net : 1 fr. 75 ; chant seul : 0 fr. 30 ; Abbé L. Perruchot : *Quatre motets*, à 4 v. inég., ou 2 v. ég., (I. *O salutaris* ; II. *Ave Maria* ; III. *Oremus pro Pontifice* ; IV. *Tantum ergo*), net : 2 fr. 50 ; chant seul : 0 fr. 50 ; J.-S. Bach ; *Salut* à 4 v. inég. ou unisson et orgue (adaptation par l'abbé F. Brun), net : 2 fr. ; chant seul : 0 fr. 50.

Paul Berthier : *Quatre cantiques*, à l'unisson (I. *Charité* ; II. *Pour les enfants* ; III. *Salve Regina* ; IV. *Litanie pour prier Notre-Dame*), net : 2 fr. ; chant seul : 0 fr. 50 ; Abbé C. Boyer : *Cantiques à la T. S. Vierge*, net : 2 fr. ; chant seul : 0 fr. 50 ; Ch. Pineau : *Cantus Mariales*, net : 2 fr. ; chant seul : 0 fr. 50. Francesco Anerio : *Laudi spirituali* (I. *Ah ! Dieu juste, pardonne* ; II. *Le Seigneur va paraître*) à une et deux voix ég., réalisation de la basse par Ch. Bordes, net : 2 fr. ; H. Schütz : *Petit concert spirituel*, à 2 v. ég., réalisation par Ch. Bordes, net : 1 fr. 50.

Édition Biton :

E. Dierickx ; *Tantum ergo*, à 3 v. d'hommes, net : 1 fr. 25 ; voix seules : 0 fr. 15 ; Ed. Stehle : *Ad hoc templum, ad haec Sancta Sanctorum*, à 4 v. ég., net : 1 fr. 50 ; voix seules ; 0 fr. 25 ; *Laudes, ac gratiae*, à 3 v. ég., *Adoremus*, à 4 v. ég., net : 1 fr. 50 ; voix seules : 0 fr. 25 ; J. de Valois : *Ave Maria*, à 4 v. mixtes, ou 2 ou 3 v. ég., net : 1 fr. 50 ; voix seules : 0 fr. 25 ; A. Lhoumeau : *Psaume de Marcello*, arrangé pour 2 orgues et chœur à 3 v. ég., net : 2 fr. ; chacune des voix : 0 fr. 15 ; F. de La Tombelle : *Cinq Cantiques d'après les hymnes* (3e série) (I. *Jesu Redemptor omnium* ; II. *Crudelis Herodes* ; III. *Victimae paschali* ; IV. *Te Joseph celebrent* ; V. *Salutis humanae Sator*), net : 2 fr. 50 ; voix seules : 0 fr. 50.

Abbé M. Courtonne : *Méthode intuitive d'harmonium ou d'orgue*, net : 3 fr. 50. (Méthode élémentaire destinée à initier les enfants, qui n'ont encore aucune notion musicale, aux principes de la musique et au jeu de l'orgue. Avec ses exercices bien gradués et doigtés minutieusement, ses petits préludes écrits simplement, mais avec goût, ce recueil pourra rendre grands services aux tout jeunes organistes.)

Édition Janin :

Abbé F. Brun : *Messe des Saints Apôtres Pierre et Paul*, d'après l'Édition Vaticane, accompagnement à 3 parties pour harmonium, net 1 fr. 50.

Édition Capra :

D. Canestrari : 5 recueils de chacun *3 Tantum ergo*, pour 4 v. inég., ou 3 v. inég., ou 3 v. ég., ou 2 v. ég. ou unisson ; net : 1 fr. 40, 1 fr. 30, 1 fr. 20, 1 fr. 10. Les voix, chacune : 0 fr. 10 : H. Schütz : *Maddalena e l' « Ortalano »*, dialogue pascal, pour 4 voix mixtes, avec accompagnement de piano ou d'harmonium, net : 2 fr. ; chacune des voix : 0 fr. 10.

Édition Bertarelli :

Dom G. U. Jannazzi : *Assumpta est Maria*, pour T. et B. et harmonium, net : 0 fr. 75 ; D. Bellando ; *Trois O salutaris*, à une voix (S. ou T.), net : 1 fr. ; P. Amatucci : *Messe très facile en l'honneur de saint Laurent*, à 2 voix (S. et C. ou T. et B.), net : 2 fr. Chaque voix : 0 fr. 30.

L. Bottazzo : *Prière à Sainte Lucie*, pour orgue à 2 clav., net : 1 fr. ; V. Norsa : *Douze pièces faciles* pour orgue ou harm., net : 2 fr. ; Don L. Perosi : *Cent pièces* pour orgue ou harm., net : 4 fr. (relié toile, 5 fr. 50) ; Roberto Remondi ; *Guide pratique pour préparer à l'improvisation sur l'orgue*, 1re partie, style libre, net ; 2 fr. (ouvrage intéressant, qui sera complet en 3 parties.)

LES REVUES (articles à signaler) :

La Petite Maîtrise, Juillet 1914. — Albert Floris : *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus* et *Agnus*, à 2 voix égales ; A. Curcio : *Verbum supernum*, *Pange lingua*, à 3 voix mixtes ; Perruchot : *Tu es Petrus*, à 3 voix mixtes ; Abbé Chabot : *O quam amabilis*, à 4 v. mixtes ou à l'unisson ; Déodat de Sévérac : *Souvenez-vous* ; Dom Parisot : *Invocation* en forme de chant alterné (mélodie syrienne).

Aout. — A. Curcio : *Adoro te* (choral) ; G. Berruyer : *Marche-sortie* ; R. Guignard : *Offertoire* en *ré majeur* ; S. Paraire : *Prélude* ; Chabot : *Communion*.

Musical Times, Juin 1914. — Kathleen Schlesinger : La musique et les instruments musicaux dans la Bible [article intéressant illustré de 5 précieuses phototypies]. Juillet. — H. Elliot Button : *Notation musicale : moyens pratiques d'expression, détails de composition musicale* (l'auteur suggère quelques moyens heureux pour obvier aux complications de mesure, de groupes de notes, etc., de l'écriture musicale.) — A. W. Wilson : *Les mélodies des hymnes de Luther*. (L'auteur distingue les mélodies antiennes et les mélodies originales avec indications de leurs sources probables.) *Le collège royal des organistes* (plus de 500 membres viennent de fêter à Londres, sous la présidence du Dr Harford Lloyd, le 15e anniversaire de la fondation de leur société).

Musica sacro-hispana, n° 6, 7. — R. P. Fraga, C. M. F. : *Les jeux de l'orgue*, (étude sérieuse et bien documentée des caractères et des plus beaux spécimens connus des jeux de l'orgue).

Caecilia (Strasbourg), nos 4, 6, 7. — D. A. Goelinger : *La musique à la cathédrale de Strasbourg, de* 1681 *à* 1789 (intéressante esquisse historique).

Bollettino Ceciliano, n° 3. — C. R. : *L'acte de second mariage de G. P. da Palestrina* ; *A la recherche de la tombe de Palestrina* ; *A propos du monument à Palestrina*.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 716 3
MAY 10 1918